ELISE NYKÄNEN

# Suomalaiset sivulliset

*Eksistentiaalisten tunteiden kertominen 1950-luvun proosassa*

SKS

# Suomalaiset sivulliset

ELISE NYKÄNEN

# Suomalaiset sivulliset

*Eksistentiaalisten tunteiden kertominen 1950-luvun proosassa*

SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN SEURA • HELSINKI • 2022

VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

**SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN SEURAN TOIMITUKSIA 1479**

Teos on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nimeämien asiantuntijoiden tarkastama.

© 2022 Elise Nykänen ja SKS
Elise Nykänen https://orcid.org/0000-0001-8812-6510

Lisenssi CC BY-NC-ND 4.0 International, ellei toisin mainita.

Kannen suunnittelu: Timo Numminen
Taitto: Maija Räisänen
EPUB: Tero Salmén

ISBN 978-951-858-441-7 (nid.)
ISBN 978-951-858-442-4 (EPUB)
ISBN 978-951-858-443-1 (PDF)

ISSN 0355-1768 (nid.)
ISSN 2670-2401 (verkkojulkaisut)
DOI https://doi.org/10.21435/skst.1479

Teos on lisensoitu Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International -lisenssillä. Tutustu lisenssiin osoitteessa https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fi.

Teos on avoimesti saatavissa osoitteessa https://doi.org/10.21435/skst.1479 tai lukemalla tämä QR-koodi mobiililaitteella.

TEHTY SUOMESSA
PRODUCERAD I FINLAND

Hansaprint Oy, Turenki 2022

# Sisällys

https://doi.org/10.21435/skst.1479

# Kiitokset

”Sanat olivat kovin monimutkaisia ja lähes kelvottomia silloin kun niistä piti rakentaa hyvännäköinen ja totta tarkoittava selitys”. Toisen maailmansodan jälkeen vuonna 1951 ilmestyneessä romaanissaan *Tyttö taivaan laiturilla* Eeva-Liisa Manner kuvaa nuoren päähenkilönsä suulla kielen ja koetun todellisuuden välistä kuilua. Kuinka kertoa kriisikokemuksesta, jolle ei löydy sanoja? Päähenkilön ajatuksessa paljastuu epäilystä huolimatta usko kielen ja sanataiteen keinoin tavoitetun, totta tarkoittavan selityksen olemassaoloon. Kirjassani tarjoan kirjallisuudentutkimuksen välinein erään selitysmallin vaikeasti kielelle kääntyvien eli eksistentiaalisten tunteiden sanallistamistamisesta 1950-luvun kotimaisissa sivulliskertomuksissa.

Kirjani on syntynyt Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden oppiaineessa vuosien saatossa pitämieni kurssien ja opiskelijoiden kanssa käymieni keskustelujen pohjalta. Olen halunnut koota näiden luentojen synnyttämiä oivalluksia ja tutkimustyöni lopputuloksia kirjakansien väliin ja jakaa lukijoideni kanssa tietoa 1950-luvun osin marginaaliin jääneiden kirjailijoiden omaperäisestä tuotannosta. Romaanien ja novellien yhtä aikaa universaali ja kulttuurihistoriallisesti tilanteinen tunteiden kuvaus tarjoaa välineitä ymmärtää myös tämän päivän kriisejä ja niiden halkomaa, usein absurdilta tuntuvaa todellisuutta.

Kirjani on monivuotisen tutkimusyhteistyön hedelmä. Haluan kiittää prof. Mari Hatavaran johtaman Suomen Akatemian konsortiohankkeen

https://doi.org/10.21435/skst.1479

*Kirjallinen elämä* (*The Literary in Life,* LILI) tutkijoita Tampereen ja Jyväskylän yliopistoissa. Erityiskiitos kuuluu Helsingin yliopiston osahankkeen *Kirjallisuus ja tunteet* tutkijoille: projektin johtajalle prof. Pirjo Lyytikäiselle (nyk. prof. emerita) ja tutkimusryhmän jäsenille Riikka Rossille ja Anna Hollstenille, jotka ovat lukeneet ja kommentoineet työtäni sen eri vaiheissa. Tutkimusyhteistyö kokeneiden ja uudesta innostuvien ammattilaisten kanssa näkyy tässä kirjassa jaettuna kiinnostuksena tiettyihin tunnetutkimuksen suuntauksiin ja käsitteistöön. Prof. James Phelanille ja muulle Project Narrative -instituutin väelle kiitokset mahdollisuudesta perehtyä retorisen kertomuksenteorian saloihin Ohion osavaltion yliopistossa Yhdysvalloissa lukuvuoden 2015–2016 aikana. Olen viimeistellyt kirjani prof. Riikka Rossin johtamassa Koneen säätiön projektissa *Arktinen hysteria: Oudot pohjoiset tunteet* (2020–2022). Suuret kiitokset koko tutkimusryhmälle: Riikalle, Saija Isomaalle, Antti Ahmalalle, Sarianna Kankkuselle ja Charlotte Coutulle.

Tahdon kiittää myös muita yhteistyötahoja ja rahoittajia runsaskätisestä taloudellisesta tuesta, jota olen saanut kirjoitusprossessin aikana. Jenny ja Antti Wihurin rahasto, Suomen Kulttuurirahasto ja Maija Lehtosen rahasto ovat mahdollistaneet pitkäjänteisen tutkimus- ja taustatyön kirjaprojektin parissa. Edesmennyttä prof. emerita Maija Lehtosta haluan kiittää lisäksi Albert Camus'n esseiden suomennoksista, jotka ovat ilahduttaneet minua tutkimusmatkani varrella. Helsingin yliopiston humanistiselle tiedekunnalle kiitokset vuonna 2018 saamastani liikkuvuusrahasta, joka mahdollisti tutkijavierailun *History of Emotions* -tutkimuskeskuksessa Max Planck -instituutissa Berliinissä.

Vuodesta 2015 saakka minulla on ollut onni kuulua persoonallisesti ajattelevien ja tuntevien ihmisten yhteisöön, joka on laajentunut projektien ulkopuolelle ja kukoistaa epäilemättä jatkossakin. Monet keskustelukumppaneistani ja tutkijaystävistäni, niin tosielämässä kuin kirjan lehdillä kohdatutkin, löytyvät tämän teoksen lähdeluettelosta. Enaktivistien ja foliohattujen kanssa jaetut hetket ovat olleet erityisen surrealistis-ikimuistoisia. Saara Moisio, Anna Ovaska, Laura Oulanne, Kaisa Kortekallio, Sanna Tirkkonen ja Pii Telakivi: lämpimät kiitokset ajattelustanne, olemassaolostanne ja tuestanne akateemisen ja muun elämän käänteissä! Daria Bahtinalle sydänterveiset valtameren taakse

https://doi.org/10.21435/skst.1479

– maailman parhaan työhuonetoveruuden lisäksi muistutit, että ihmisen on hyvä säännöllisesti heittäytyä, elää ja nauttia riittävinä annoksina sysimustaa huumoria.

Tutkimuksen lukujen II ja IV pohjana ovat toimineet aiemmin julkaisemani artikkelit ”Hänen vierellään on valmiina pimeyden päivä. Eksistentiaalisten tunteiden kertominen Kerttu-Kaarina Suosalmen novellissa ’Synti’” (*Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2018) ja ”Taakankantajat. Marko Tapion *Aapo Heiskasen viikatetanssi* sodanjälkeisen ahdistuksen ja syyllisyyden kuvauksena” (*Joutsen – Svanen* erikoisjulkaisuja 4, 2020). Olen saanut artikkelieni vertaisarvioista kullanarvoista palautetta, jota olen pyrkinyt edelleen hyödyntämään tätä kirjaa kirjoittaessani.

Kiitän kustannustoimittaja Maija Yli-Kätkää ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nimeämiä anonyymeja arvioijia kirjan viimeistelyä vauhdittaneista parannusehdotuksista ja rohkaisevista kommenteista, jotka ovat kannustaneet tutkijan toisinaan totista työtä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuraa kiitän päätöksestä ottaa kirjani julkaistavaksi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia -sarjassa.

Helsingissä 15. toukokuuta 2022

Elise Nykänen

https://doi.org/10.21435/skst.1479

# I Näkökulmia sivullisuuteen

*Suomalaiset sivulliset* on tutkimus eksistentiaalisista tunteista 1950-luvun kotimaisissa proosateoksissa. Kiinnostukseni kohdistuu erityisesti eksistentiaalisten tunteiden kertomiseen eli olemassaoloa koskevien tunteiden sanallistamiseen kaunokirjallisuudessa.[1] Kirjani paikantaa maailmassa olemista koskevien tunteiden juuria myös ajan tunneilmastoon sodista toipuvassa Suomessa. Analysoin lisäksi tunne-esitysten vastaanottoa eli lukijassa herääviä tunteita ja tuntemuksia. 1950-luvulla kirjallisuuteen ilmaantui suuri joukko itsensä vieraiksi ja oudoiksi kokevia muukalaisia, lamaantuneita sivustakatsojia, mieleltään järkkyneitä yksinäisiä. Olen valinnut tutkimukseni keskiöön tällaiset sivullishahmot, jotka ovat joissain suhteissa toistensa kaltaisia, mutta myös eroavat toisistaan. Kerttu-Kaarina Suosalmen novellissa ”Synti eli punapartainen ikoni” (kokoelmasta *Synti*, 1957) neiti Randelliksi nimetty kertojahahmo kirjoittaa päiväkirjaansa.

> [O]lin hetken sanoinkuvaamattoman tunteen vallassa. Muulla tavalla en osaa vapautumistani selittää. Luultavasti se on olotila, jossa useimmat ihmiset elävät: ainoastaan tunne siitä on heille vieras. Elämä ei lopultakaan ole muuta kuin syömistä, työtä ja nukku-

1 Kertomuksentutkimuksessa on puhuttu myös kerronnallistamisesta (*narrativization*), jolla tarkoitetaan jonkin muuntamista kerronnalliseksi tai jonkin tulkitsemista kertomukseksi. Kerronnallinen rakenne ei ole välttämättä itse tekstin piirre, vaan se voi muuntua myös tulkitsijan toimesta kertomukseksi. (Ks. Fludernik 1996.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> mista, rahanpuutteessa olemista ja siitä tilapäisesti vapautumista. Opin sen pian, mutta tuona hetkenä kuljin sateen ja tuulen pieksemiä katuja ja luulin saavuttaneeni jotakin merkittävää.
>
> Kenties se sitä olikin. Nyt jälleen osaisin antaa sille arvon. Mutta tunne meni saman tien kuin tuli ja vapauskin oli vain näennäistä. (S, 11.)

1950-luvun sivullishahmoja yhdistää neiti Randellin kuvaama havahtuminen uuteen joko ahdistusta, kauhua tai lumoutumista herättävään todellisuuteen, jossa suhde itseen, toisiin ja ympäristöön on oleellisella tavalla muuttunut. Fenomenologi Matthew Ratcliffen (2015) tapaan kutsun tällaista maailmaan uudelleen orientoitumista eksistentiaaliseksi muutokseksi. Neiti Randell on juuri menettänyt isänsä ja tuntee hetken mahdollisuuksien tuottamaa huimausta ennen uppoamistaan takaisin olemiseensa, jonka kokee epätyydyttävänä. Porvarillisen pikkukaupungin tunneilmapiirissä hän ajautuu yhteisössään marginaaliin ja kokee ajelehtivansa myös itsensä ulkopuolelle, oman elämänsä sivustakatsojaksi. Psykiatri-filosofi Karl Jaspers on aiemmin kutsunut tällaisia olemassaolon perustilanteita rajatilanteiksi (*Grenzsituation*). Rajatilanteet syntyvät olosuhteista, joille emme voi mitään tai joita emme kykene omin voimin muuttamaan: ”[M]inun on kuoltava, minun on kärsittävä, minun on taisteltava, olen sattuman alainen, olen pääsemättömissä syyllisyyden verkosta” (Jaspers 1970, 26). Käytän jatkossa eksistentiaalisen muutoksen ja rajatilanteen käsitteitä synonyymisesti viitatessani *absurdiin* kokemuksellisena järkytyksenä, joka paljastaa kokijalle olemassaolon perustilanteen ja voi auttaa häntä ymmärtämään, kuka hän todella on. Umpikuja vie vieraantuneen joko olemisen tielle tai yhä kauemmas itsestään. (Mts., 29–30; ks. myös Frankl 1984.)

Tutkimukseni tavoitteena on pohtia, millaisiin kirjallisiin malleihin sekä toisaalta kulttuurihistoriallisiin tekijöihin sotien jälkeisessä kirjallisuudessa vakiintuneet tunneilmaisun ihanteet ja normit tai niiden kyseenalaistaminen palautuvat. *Helsingin Sanomissa* 18.9.1960 ilmestyneessä esseessään ”Minättömyys ja omantunnon kriisi” kirjailija Tyyne Saastamoinen kuvaa sekä itsensä että aikalaisyleisön reaktioita vuonna 1947 suomeksi ilmestyneeseen Albert Camus'n *Sivulliseen* (1942,

https://doi.org/10.21435/skst.1479

*L'Étranger*).[2] Teos tuntui turvautuvan sanallistettuun hiljaisuuteen pikemminkin kuin väittävän maailmasta jotakin. Lukukokemus oli täystyrmäys, kuin sokki, jota seurasivat apatia ja lamaannus. Samalla tavoin kuin sotavuosien läpi eläminen, myös lukeminen mursi varmuuden olemassaolon merkityksestä ja inhimillisyydestä:

> Sodan jälkeinen kirjallisuus, se kirjallisuus, jota me nimitämme uudeksi kirjallisuudeksi, alkoi meissä jotka luemme ja kirjoitamme – tiesimmepä tämän tai emme – silloin kuin Camus julkaisi "Sivullisensa". Vanha maailma oli tuhoutunut, uusi saanut sankarinsa, uuden Aatamin: miehen joka tappoi sattumalta ja oli nyt syytteessä.
>
> Tämä herra Meursault – tai aivan yhtä hyvin herra Peltonen – oli erittäin vastenmielinen kokemus. Kun häntä katseli ja kuunteli, olisi mieluummin ollut katselematta ja kuuntelematta. Hänessä oli vain yksi hyvä puoli – paha sekin: hän ei ollut unta.
>
> Vastenmielisyyden tunne, jonka koimme, ilmeni toisissa kieltona: me emme halua tällaista kirjallisuutta. Toisissa myöntämisenä ja pakona: mieluummin hermeettinen eristäytyminen kuin tämä herra Peltosen seura. Eräät uskalsivat ystävystyä: herra Peltonen on poikinut uusia herra Peltosia niin kuin kissa poikii uusia kissoja – luomistyö on ollut niin tehokasta, että naisistakin, nuorista ja vanhoista, on tullut herra Peltosia, eikä edes runous ole jäänyt vaikutteitta. (Saastamoinen 1960, 21.)

Saastamoisen analyysi Camus'n aikalaisvastaanotosta korostaa kaunokirjallisen teoksen voimaa muuttaa lukijansa ihmis- ja maailmankuvaa

2 *Sivullisen* vuoden 1947 käännös on Kalle Salon suomentama ja Otavan kustantantama. 1940- ja 1950-lukujen vaihteessa julkaistiin myös joukko muita modernistisen kirjallisuuden ja avantgarden merkkiteoksia. Näiden joukossa olivat muun muassa Jean-Paul Sartren *Inho* (1938, *La Nausée*; suom. 1947), Franz Kafkan *Oikeusjuttu* (1925, *Der Prozess*; suom. 1946), James Joycen *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta* (1916, *A Portrait of the Artist as a Young Man*; suom. 1946), William Faulknerin *Villipalmut* (1939, *The Wild Palms*; suom. 1947), T. S. Eliotin *Autio maa* (1922, *The Waste Land*; suom. 1949) ja Antoine de Saint-Exupéryn *Siipien sankarit* (1939, *Terre des Hommes*; suom. 1945) ja *Pikku prinssi* (1943, suom. *Le Petit Prince*; 1951). (Hökkä 1999, 73.) Ranskalaisklassikoiden käännöksistä voi mainita myös André Giden romaanin *Ahdas portti* (1909, *La porte étroite*; suom. 1936) ja François Mauriacin teoksen *Myrkyttäjätär* (1927, *Thérése Desqueyroux*; suom. 1946).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

sekä kirjallisten virtausten suuntaa. Nimenomaan romaanin rehellisyys, joka syntyi keskushenkilön tinkimättömyydestä ja sen säteilyvaikutuksesta moralistikirjailijan sanomaan, teki lähtemättömän vaikutuksen kokonaiseen kirjailijasukupolveen. Suosalmen ”Synti” on yksi niistä teksteistä, joita on alustavasti luettu Camus'n romaanin muunnelmana (esim. Polkunen 1958, 293; Makkonen 1992, 111–112). Camus'n sivullista ei Sartren vakiintunutta tulkintaa mukaillen tuomita tuntemattoman arabin tapon vuoksi, vaan siksi, ettei hän osoita äitinsä kuoleman jälkeen surua yhteisön tunnenormien mukaisesti tai teeskentele tunteita, joita ei tunne.[3] ”Kummasta häntä loppujen lopuksi syytetään, äitinsä hautaamisesta vai miestaposta”, puolustusasianajaja tivaa kesken oikeudenkäynnin ja saa istuntoa seuraavan yleisön purskahtamaan nauruun” (SI, 125).

Saastamoisen essee toimii otsikkonsa mukaisesti ilmaisuna omantunnonkriisistä, jonka ranskalaiseksistentialistien, muun muassa Camus'n, Sartren ja Simone de Beauvoirin, taikapiiriin joutuminen herätti monessa kirjailijassa. Saastamoisen henkilöhahmojen sivullisuus näyttäytyi osalle aikalaisarvioitsijoista pelottavana, jopa yhteiskunnallisesti vaarallisena. Erityisen ikävänä pidettiin sitä, että sivulliskuvaukset ohjasivat myös naisia ”tyhjänpäiväi[seen] oman itsensä tutkiskelu[u]n”, kuten Kerttu Tanner (1957, 244) kirjoittaa Saastamoisen *Tulikukka*-novellikokoelmaa arvioidessaan. Oman navan kaivelu ei kriitikon mukaan riitä elämäntehtäväksi, ja teos saa toivomaan, että päähenkilöllä olisi edes koira tai hyväntekeväisyysyhdistys täyttämässä henkistä tyhjiötään. Kuten Leena Kirstinä (1998, 297) toteaa, Tannerin esittämä kritiikki oli sotien jälkeisessä todellisuudessa ymmärrettävä. Naiset olivat sotien aikana tottuneet toimimaan itsenäisesti miesten ollessa rintamalla, ja Saastamoisen kaltaisten esteetikkojen koettiin uhkaavan naisten emansipaatiota. Nainen oli sivullisena miessivullisten joukossa erityisen outo ilmiö. Kirjailija on kuitenkin itse korostanut, ettei *l'art pour l'art* -asenne merkinnyt hänen kohdallaan yhteiskunnallisten kysymysten ohittamista. Tendenssistä kieltäytyminen oli marginaaliin vetäytyvälle

3 Sartren essee ”Explication de L'Étranger” (*Situations*, Vol. 1, 1947) on julkaistu Saastamoisen kääntämänä otsikolla ”Camus'n 'Sivullinen'. Tulkinta” *Parnasson* numerossa 1/1953.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

taiteilijalle itsessään poliittinen kannanotto. Se oli kieltäytymistä kansallista korostavan taidekäsityksen tukemisesta: ”Väittäisin, että silloinkin kun tekee taidetta taiteen vuoksi, on työssä selvä kannanotto, tendenssi. Ei halua väittää, ei tyrkyttele teesejään.” (Saastamoinen 1957a, 358.)

Yhteiskunnallisesti kantaaottavan ja kansallisen kirjallisuuden perintö voimistui Suomessa sotien yhteishengennostatuksen jälkimainingeissa, mikä osaltaan selittää maltillisestikin kokeellisten teosten osakseen saamaa kritiikkiä. Avantgardistiset tekstit leimattiin ei-suomalaisiksi, yleensä liian ”ranskalaismallisiksi” tai liian eurooppalaisiksi.[4] Avantgardististen virtausten vaikutusta teoksiin ei joko tunnistettu tai niiden arvoa ei ymmärretty. (Hökkä 1999, 84; Eskelinen 2016, 409–410.) Arvioissa kiiteltiin arkipäiväisten, tavallisten ihmisten kuvausta ”sairaiden poikkeusyksilöiden” ja ”psykologien koeputki-ihmis[ten]” sijaan ja toivottiin heikkohermoisiksi käyneiden henkilötutkielmien tilalle ”terve[ttä] eepilli[stä] linja[a]” (Siippainen 1948, 139): rauhallisia ja jaloja luonteita tai neurasteenikkoja, joiden depressiolle löytyisi edes jokin kunnollinen syy, esimerkiksi sotaväsymys (mts., 136; Makkonen 1992, 107–108).[5] Näkemyseroja muodostui myös yksittäisten kirjailijoiden välille. *Parnassossa* vuonna 1956 ilmestyneessä avoimessa kirjeessään Väinö Linnalle Saastamoinen kritisoi kovin sanoin kollegaansa, joka Ranskan vierailullaan oli piloillaan suominut maan kulttuuria pinnalliseksi: ”Jos joku Camus, Sartre, Mauriac piipahtaisi Suomessa ja teilaisi sitten kotimaassaan

4 Käytän termejä avantgarde ja kokeellisuus väljästi viittaamalla sekä historiallisiin avantgardistisiin liikkeisiin, kuten surrealismiin, että kokeellisuuteen modernistisen taiteen yleisenä periaatteena: pyrkimyksenä muodon, taiteen tehtävän ja sen instituutioiden uudistamiseen. Avantgardella on yleensä tarkoitettu taiteen uudistajien ”etujoukkoa” (ransk. *avant* 'edessä', *garde*, 'vartio'), joka on määritellyt itselleen aseman myös yhteiskunnallisen muutoksen eturintamassa. Taiteen autonomian korostaminen on saattanut merkitä yhteiskuntakritiikkiä, joka on tähdännyt poliittiseen osallistumiseen vailla puoluepoliittista tai ideologista sitoutumista. Yhtä lailla avargardististen liikkeiden edustajien kannanotot ovat voineet olla paikannettavissa ideologiselle puoluekartalle ja vallitseviin hallintoihin, joskin avantgarden suhde 1900-luvun nationalistisiin tai totalitaristisiin järjestelmiin oli yleensä vastahankainen. Äärimmillään taiteen autonomia on merkinnyt kaikkien arvojen nihilististä kieltämistä, josta eksistentialistit irtisanoutuivat. (Veivo & Katajamäki 2007, 14.)

5 Makkonen viittaa artikkelissaan Olli Siippaisen psykologista romaania koskevaan katsaukseen *Suomen kirjallisuuden vuosikirjassa* 1948 sekä Arvo Kippolan kritiikkiin, joka käsitteli Marja-Liisa Vartion vuonna 1957 ilmestynyttä esikoisromaania *Se on sitten kevät* (*Itä-Häme* 8.12.1957). Vartion tuotanto kokonaisuudessaan kyseenalaistaa aikalaiskeskustelussa ja kirjallisuushistoriallisissa esityksissä tehtyä jakoa syvyyspsykologiseen ja behavioristiseen linjaan kotimaisen modernistisen proosan ihmiskuvauksessa (ks. Nykänen 2017a).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

kansamme ja kulttuurimme yksoikoisesti, pidemmittä perusteluitta, eikö totta, että tämä kirjailijaparka vajoaisi arvonannossa hyvin, hyvin matalalle?" Suomalaista kirjailijatoveria moittiessaan nuori avantgardisti tulee osoittaneeksi omien kirjallisten vaikutteidensa suunnan: "Näin siitäkin huolimatta, ettei ranskalainen kirjallisuus meille ole mistään velassa – me taas paljosta Ranskalle", Saastamoinen (1956a, 287) kirjoittaa.

Suomeen siirtolaisevakkona saapunut Saastamoinen mielsi itsensä sodan jälkeisen nuorison prototyypiksi, joka tunsi kotimaassaan perustavaa vierautta. Sotien aikana vallinneen kritiikittömän isänmaallisuuden ja uhrautumishalun laannuttua jäljelle jäi tyhjyys. Ranskaan emigroituneen kirjailijan sivullisen asenne ilmeni etäisyydenottona suomalaiseen kulttuuriin, jonka merkitystä Linna korosti vastauksessaan Saastamoisen kirjeeseen.[6] Esseessään "Muoto ja maailmankatsomus" Saastamoinen kirjoittaa sivullisuuden kokemuksestaan seuraavasti: "Tämä maailmankatsomus on syntynyt sodan aikaisissa ja sodan jälkeisissä luonnottomissa olosuhteissa. Se on yksinäisyyttä, syrjään vetäytymistä, *outsider*-elämää niin itseni kohdalla kuin monen muunkin – eikä vain kotimaisessa kirjallisuudessa." (Saastamoinen 1957a, 358.)[7] Nuoren polven irtiotto kansallisesta kulttuurista oli pakon, ei valinnan, sanelemaa. Se oli pyrkimys löytää ratkaisu tilanteeseen, joka oli suurta pahoinvointia aiheuttava: "Nuoret ovat introvertteja sivullisia – sanoisin: meidät on pakotettu tähän rooliin" (mp.). Ajan yleistä tunneilmapiiriä on kuvattu välitilan, ei-kenenkään-maan tai jakautuneen todellisuuden trooppien avulla: sotien jälkeen Suomi näyttäytyi maantieteellisestikin raja-alueena, poliittisesti "neutraalin" linjan valinneena maana kylmää sotaa käyvän idän ja lännen välissä (ks. Viikari 1992, 30–33). Elämää ydinsodan uhan ja hävittyjen sotien varjossa luonnehtivat ihanteiden ja valmiiden totuuksien epäily, havaintojen suhteellistaminen ja vaikeneminen. Epäily oli paitsi pettymystä 1900-luvun tuhoaviin joukkoaatteisiin myös kriittistä suhtautumista kansakunnan pyhään kolmiyhteyteen: kotiin, uskontoon ja isänmaahan.

6 Linnan (1957, 45–46) mukaan "Suomessa pitää luoda suomalaista kulttuuria" eikä matkia juuri jaloilleen nousseen "apinan" tavoin vierasta kulttuuria.

7 Sitaateissa olevat kursiivit sisältyvät alkuperäisteksteihin, mikäli ei toisin mainita.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Vuosina 1956–1957 *Parnasson* palstalla käydyssä sananvaihdossa voi nähdä kaikuja kirjallisten koulukuntien välisistä näkemyseroista, vaikka myöhemmässä tutkimuksessa eroja esimerkiksi tamperelaisen Mäkelän piirin ja helsinkiläismodernistien välillä on pidetty vähäisempinä kuin miltä ne aikalaiskeskustelusta käsin näyttivät. Toisaalta kirjallisen elämän jännitteitä on pidetty suomenkielisen avantgarden kannalta hedelmällisinä, vaikka tekosyvälliseksi leimatun kirjallisuuden ensiaskeleet olivat suhteellisen myöhäiset. Ei-kenenkään-maa näyttäytyi tuhon jälkeisessä maailmassa myös rajoittamattomana mahdollisen valtakuntana, josta löytyi väyliä ilmaisun uudistumiselle: taiteen ja muotoilun kultaiselle vuosikymmenelle ja nuoren polven globaaleille vastakulttuureille (Viikari 1992, 32). Ennen suuren kansansuosion saavuttanutta eeppistä tuotantoaan Linna aloitti itsekin uransa metafyysiseksi luonnehditulla romaanikokeilulla *Päämäärä* (1947) ja luki Alex Matsonin *Romaanitaidetta* (1947).[8] Myöhemmin Linna päätyi kuitenkin kritisoimaan romaanin suomalaisia uudistajia ja heidän seuraajiaan valheellisesta *angstista*, joka kielsi arvon kaikilta positiivisilta tunnereaktioilta: ”[H]arvoin on tuhon evankeliumia saarnattu niin hilpeästi kuin tämän nuoren polven keskuudessa”, Linna (1962, 306) kirjoittaa modernistikollegoistaan, joiden uudistusmielisyydessä hän näki ”riehakkaan innostunutta pessimismiä”.[9] Kirjallinen debatti modernistisesta ”rappiotaiteesta” siirtyi kiinnostavalla tavalla itse teoksiin, joissa se näkyy kotimaisen avantgarden itsereflektiona ja erilaisten tunne- ja tulkintayhteisöjen reaktioita peilaavana metafiktiona.

8 Aikalaiskeskustelusta ks. tarkemmin Laitinen 1981, 543; Makkonen 1991, 155–156; Hökkä 1999, 75–76 ja 83; Niemi 1995, 7–8. Myös Linna ihaili ranskalaisten avantgardekirjailijoiden ja eksistentialistien tavoin Fjodor Dostojevskin tuotantoa. Muun muassa Saija Isomaan (2020, 34–35 ja 38–41) viimeaikainen luenta korostaa Linnan esikoisromaanin dostojevskilaisia eksistentiaalisia aineksia (ks. myös Karhu 1977, 103–109). *Uuden kuvalehden* haastattelussa (nro 34/1957) Linna ilmoittautuu venäläisen kirjallisuuden suureksi ihailijaksi ja mainitsee ranskalaisista maailmankirjallisuuden klassikoista positiiviseen sävyyn lähinnä realismia edustavan Balzacin. Olavi Siippaisen psykologista romaania koskeva katsaus vuodelta 1948 nostaa esimerkiksi moitittavasta neurasteenikosta juuri *Päämäärä*-romaanin päähenkilön Valten. Katkuiset moitteet saavat osakseen myös Elvi Sinervon ja Anja Vammelvuon kaltaiset ”tekosyvällis[et]” naiskirjailijat. (Siippainen 1948, 136–137.) *Suomen kirjallisuuden vuosikirjaan* 1948 sisältyy Siippaisen juutalaisten asemaa käsittelevän ”Pakolainen”-novellin ohella Kauko Kareen sävyltään positiivinen esittely Camus'n ja Sartren tuotannosta.

9 Esimerkiksi avantgardea vieronut Marko Tapio päätyi lopulta kokeellisempiin muotoratkaisuihin kuin monet klassikkoasemaan nostetut modernistikolleganssa: avantgardea vastaan kirjoittava sai huomata jääneensä parodioimiensa kirjallisten mallien vangiksi (ks. Hökkä 1999, 84–85; Makkonen 1991, 159).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Oma lähtökohtani suomalaiskirjailijoiden teoksiin ja niitä innoittaneisiin maailmankirjallisuuden klassikoihin on seuraava: pyrin löytämään läpianalysoituihin tai täysin huomiotta jääneisiin teksteihin elävän suhteen ja valaisemaan niitä uusista näkökulmista. Tarkastelen tutkimuksessani viittä 1950-luvulla julkaistua proosatekstiä, jotka käyvät keskustelua kansainvälisen kirjallisen avantgarden, mukaan lukien eksistentialismin, ja varhaisemman kotimaisen kirjallisuuden kanssa. Tyyne Saastamoisen romaanin *Vanha portti* (1959) ja Kerttu-Kaarina Suosalmen ”Synti”-novellin (1957) lisäksi analysoimiani teoksia ovat Lassi Nummen romaani *Viha* (1952) sekä Marko Tapion *Aapo Heiskasen viikatetanssi* (1956). Lisäksi tarkastelen eksistentiaalisten tunteiden kertomista ja tunnevaikutuksia Eeva-Liisa Mannerin pienoisromaanissa *Tyttö taivaan laiturilla* (1951). Olen valinnut aineistoon tekstejä, jotka ovat ranskalaisten esikuviensa tapaan luettavissa tekijänsä pyrkimyksenä valottaa omaa maailmankatsomustaan tai jopa luoda katsomuksensa pohjalta kaunokirjallista filosofiaa. Monet eksistentialismista ja absurdismista ammentaneet kirjailijat, kuten Juha Mannerkorpi, Jorma Korpela, Pentti Holappa tai Veijo Meri, olisivat yhtä lailla soveltuneet tutkimuksen kohteiksi, mutta olen päätynyt valitsemaan vähemmän tutkittuja kirjailijoita tai teoksia, jotka ovat aikalaiskeskustelun ja vaihtoehtoisten tunneyhteisöjen analyysin kannalta erityisen valaisevia. Hyödynnän myös muiden kirjailijoiden tuotantoa analysoimieni tekstien vertailuaineistona.

Ranskalaisen eksistentialismin ohella suomalaisessa 1950-luvun kirjallisuudessa tuntuu vahva dostojevskilaisen psykologisen romaanin vaikutus.[10] Ajan suomalaiskirjailijat ammensivat venäläisklassikon lisäksi varhaisemmasta eksistenssifilosofiasta, joka vaikutti historiallisena aatevirtauksena jo 1900-luvun alun suomalaisessa kirjallisuudessa: Søren Kierkegaardin, Arthur Schopenhauerin ja Friedrich Nietzschen ajattelusta. Martin Heideggerin fenomenologian sekä itäisen mielenfilosofian vaikutteet korostuvat erityisesti Mannerin tuotannossa, vaikka tutkimuksen kohteena olevassa varhaiskauden pienoisromaanissa niiden reflektointi on vielä nupullaan. Eksistentialismia on toisinaan tulkittu

10 Dostojevskin vaikutuksesta kotimaisessa kirjallisuudessa ks. Karhu 1977.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

olemassaolon filosofian lisäksi mystisenä ajatteluperinteenä johtuen Dostojevskin, Kierkegaardin, Jaspersin ja Simone Weilin kaltaisten, yliluonnollista transsendenssia pohtineiden kirjoittajien vaikutuksesta (ks. esim. Murdoch 1997, myös Wilson 1958). Ranskalainen eksistentialismi on kuitenkin pääpiirteissään ateistista tai agnostista ja puhuu emansipoivasta transsendenssista ensisijaisesti sosiaalisena ja yhteiskunnallisena ilmiönä.

Vaikka kirjani varsinaisena tavoitteena ei ole rakentaa kattavaa esitystä kirjallisesta eksistentialismista Suomessa, teosanalyysini tarjoavat runsaasti uutta tietoa ”kotois[es]ta eksistentialismi[st]a”, joka kriitikko Jouko Tyyrin (1976, 8) mukaan oli vielä vuonna 1976 nykynuorisolle vierasta. Esipuheessaan Sartren teoksen *Mitä kirjallisuus on?* (1948, *Qu'est-ce que la littérature?)* uusintapainokseen Tyyri kysyy lukijoiltaan: ”Olemmeko tosiaan yhdenvertaisia muuten kuin kuolevaisina? Eikö Sartren oman opetuksen kannalta ole ratkaisevan tärkeätä oivaltaa historiallisten tilanteiden moninaisuus ja yleisesti yhtäläisen ihmisluonnon hajoaminen?” (Mts., 9.) Tunteiden universaalisuuteen kriittisesti suhtautuva historioitsija William Reddy (2001, xi) on korostanut niin yksilöllisen kuin yhteiskunnallisen muutoksen olevan riippuvainen kyvystämme nähdä tilanteidemme historiallisesti muuntuva erityislaatu. Tunteita ei tosin voi palauttaa yksinomaan kulttuuriseen kontekstiin. Miten ja miksi muuttaa ongelmallisia käytänteitä, jos ne nähtäisiin olemuksellisesti osana ympäröivää kulttuuria, joko tässä ajassa tai jossakin toisessa ajassa ja paikassa? Eksistentiaaliset tunteet kuitenkin kytkeytyvät väistämättä myös historiallisten tilanteiden ruumiillisuuteen ja näiden pohjalta kulttuurisesti rakentuviin tunteisiin eli emootioihin. Kulttuuriset kertomukset tai kirjallinen filosofia, jotka sanallistavat ruumiillisesti koettuja affekteja ja itseydenkokemusta, ovat sosiaalisesti ja yhteiskunnallisesti rakentuneita – kuten myös 1950-luvulla Suomessa kirjoitetut kaunokirjalliset teokset.

Kirjani ensisijaisena tavoitteena on murtaa sitkeässä elävää myyttiä, joka liittyy käsityksiin sotien jälkeisestä kaunokirjallisuudesta uusasiallisena tai puolueettomana kirjallisuutena. Suomalaista 1950-luvun modernismia on ollut tapana kutsua tunneilmaisultaan viileäksi ja ei-sentimentaaliseksi. 1990-luvulta lähtien kotimaisen modernismitutkimuk-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

sen painopiste on kuitenkin muuttunut ja laajentunut koskemaan myös modernististen tekstien affektiivisuutta ja etiikkaa, politiikkaa ja historiallisesti muuttuvaa vastaanottoa (mm. Viikari 1992, Rojola 2013, Nykänen 2017a & 2018, Ovaska 2020). Pidättyvyys on kirjailijoille sekä tyylillinen valinta että tunneilmaisun tapa.[11] Lisäksi valtaosa ajan teoksista kuvaa tunteita ja ruumiillisia affekteja hyvin suoraan. Affektiivisuus näyttäytyy kaikkea kokemusta ja kielenkäyttöä läpäisevänä ilmiönä. Analysoimieni teosten tunneskaala ulottuu vihasta ja inhosta häpeään ja syyllisyyteen, ahdistukseen ja pelkoon, ikävystymiseen ja yksinäisyyteen, suruun ja melankoliaan. Kielteisinä koettujen tunteiden ja tuntemusten ohella teokset kuvaavat myönteisiä tunteita kuten iloa, merkityksellisyyden ja yhteenkuuluvuuden kokemuksia, jopa rakkauden, rauhan ja onnellisuuden kaltaisia olotiloja. Väläyksenomaisina koetut myönteiset tunteet ovat usein vastuksista syntyviä ja melankoliaa vasten valaistuvia ääritiloja. Kokemuksen havainnointi on monessa tekstissä myös teosmuotoa ja rakennetta kannattava idea ja koko kertomuksen ydin. On kuitenkin totta, että sentimentaalinen paatos ja tunteiden intensiivisyys ovat ajan modernistiselle ilmaisulle vieraita tai niitä käytetään reflektoiden, parodisessa tai lukijan liikuttamiseen tähtäävässä tarkoituksessa.

Tutkimustani ovat inspiroineet aiemmat sivullisuuden kartoitukset sekä aihetta sivuavat kirjailijakohtaiset tutkimukset, joissa tarkastellaan 1950-luvun modernistiselle proosalle tyypillisiä piirteitä. Eksistentialismista vaikutteita saaneet kirjailijat on yleensä mielletty psykologisen koulukunnan edustajiksi, suuriksi yksinäisiksi tai luettu avantgarden kokeilijoiden joukkoon erotuksena maltillisemmasta uudesta koulusta (ks. esim. Laitinen 1965b). Anna Makkosen (nyk. Kuismin) aihepiiriä koskeva yleiskatsaus ”Sivullisia ja kokeilijoita” (1992) avaa vaihtoehtoisen näkökulman kotimaisen modernismin kirjallisuushistoriaan, joka on usein keskittynyt klassista muotokieltä ja esteettistä autonomiaa korostaneeseen sotien jälkeiseen modernismiin. Kirjallisten koulukuntien välille tehdyt erot ovat kuitenkin liukuvia. 1950-luvun kirjallisiin virtauk-

11 Tyylillinen pidättyvyys ammentaa esimerkiksi ranskalaiseksistentialisteihin vaikuttaneen *film noirin* ja kovaksikeitetyn dekkarin sekä afroamerikkalaisen jazzmusiikin *coolista* ilmaisukielestä, joka tähtää tunteen herättämiseen yleisössä samalla, kun esiintyjä itse etäännyttää tunnekokemuksensa (ks. esim. Dinerstein 2017).

siin perehtyvässä kirjallisuushistoriallisessa katsauksessaan "Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus" (1999) Tuula Hökkä esittelee alustavasti ajan teoksille tyypillistä sivullisen maailmankatsomusta, avantgarden ja vastarinnan poetiikkaa. Myös Sari Salinin hylkiösankareita ja -kertojia[12] koskevat tutkimukset *Hullua hurskaampi* (2002) ja *Narri kertojana* (2008) toimivat monien sotien jälkeisestä kirjallisuudesta tekemieni huomioiden kestävänä pohjana.

Käsillä oleva kirja avaa kotimaisen modernismin tutkimukseen uuden näkökulman keskittymällä tunteisiin ja tunnevaikutuksiin. Tutkimukseni on osa affektiiviseksi käänteeksi (Clough & Halley 2007) kutsuttua poikkitieteellisen tutkimuksen aaltoa, jonka katsotaan saaneen uutta pontta tunteiden ruumiillisuutta korostavan kognitiotieteen läpimurtojen myötä. Tunteiden tai ylipäänsä ruumiillisen kokemuksellisuuden merkitys on kuitenkin tunnistettu jo fenomenologisessa tutkimusperinteessä, affekteja ja emootioita koskevassa kirjallisuudentutkimuksessa sekä feministisessä ja postkolonialistisessa kulttuurintutkimuksessa, joita hyödynnän kognitiivisten ja retoristen lähestymistapojen ohella.[13] Kiinnitän erityistä huomiota tunteiden poliittisuuteen ja historiallisuuteen (esim. Ahmed 2018). Raymond Williamsin ja Jonathan Flatleyn tavoin lähestyn taiteeseen vaikuttavia tunneilmapiirejä historiallis-esteettisinä käytänteinä, jotka ovat sidoksissa yhteiskunnallisiin ja sosiaalisiin tunnerakenteisiin.[14] Esimerkiksi nykyaikaistumiskehityksen tuottamissa melankolioissa ja ahdistuksissa ei ole kyse pelkästään yksilöiden sub-

12 Salin (2008, 22) hyödyntää tutkimuksessaan Michael André Bernsteinin (1992) käsitettä abjektisankari (*abject hero*), jonka hän kääntää 'hylkiösankariksi' tai 'narrikertojaksi'. Molemmat käsitteet ovat keskeisiä sivulliskuvausten ja niille ominaisten tunnevaikutusten kannalta.

13 Tunnetutkimuksen eri suunnista tarkemmin ks. esim. Helle & Hollsten 2016.

14 *Tunneilmapiirin* ja *tunnerakenteen* (tai *kokemisen struktuurin*) käsitteet tulevat erilaisista teoreettisista perinteistä, mutta niitä voidaan molempia hyödyntää analysoitaessa tunnekokemuksia, jotka liikkuvat yksilöllisen ja kollektiivisen rajalla ja vaikuttavat sosiaalisessa todellisuudessa eri tavoin kuin institutionaalisiksi jähmettyneet ideologiat (ks. Flatley 2008, 24–27). Siinä missä Heideggerin tunneilmapiiri (*Stimmung*), jota käsittelen tarkemmin tuonnempana, viittaa ylipäänsä ympäristön mahdollistamiin tuntemisen ja toiminnan tyyleihin, tunnerakenne kytkeytyy tietyn luokan tai historiallisen kontekstin tarjoamiin mahdollisuuksiin. Williams (1988, 146–153) näkee tunnerakenteen (*structure of feeling*) sosiaalisena, merkityksiä ja arvoja kantavana "käytännöllisenä tietoisuutena", joka vaikuttaa yhteiskunnallisiin suhteisiin jo ennen kuin sen lainalaisuudet tulevat rationaalisesti artikuloiduiksi, määritellyiksi ja luokitelluiksi. Ne toimivat joko ihmisten kokemuksia ja toimintaa rajaavasti tai uusia mahdollisuuksia avaten.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

jektiivisesti kokemista mielialoista, vaan jaetusta kokemuksesta tietyssä historiallisessa, materiaalisessa tilanteessa.[15] Moderniteetin sosiaaliset voimat toimivat kollektiivisten tunteiden välityksellä, ja tunteet kumpuavat muutoksista yhteiskunnallisissa olosuhteissa. Nämä muutokset vaikuttavat taideteosten tapaan käsitellä ja esittää tunteita sekä keinoihin, joilla teokset pyrkivät vaikuttamaan vastaanottajaansa. (Flatley 2008, 3–4; Karkama 1994, 14–17; ks. myös Rossi ja Nykänen 2020.)[16]

Camus'n vastaanotto osoittaa eksistentialistisen kirjallisuuden osuneen ajan hermoon. Flatleyn mukaan onnistunut esteettinen käytäntö toimii juuri näin: virittymällä tunne-energiaan, joka syntyy lukevan yleisön suhteessa aikansa kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin vaikutteisiin ja virtauksiin. Melankolinen sivullisuus on kokemuksena ajaton, mutta suomalaisessa sotien jälkeisessä todellisuudessa se sai eksistentialismista uudenlaista kaikupohjaa ja kipinää. Vaikuttava kaunokirjallinen teos yhtäältä luo yhteyden vastaanottajaan hyödyntämällä ajassa elävää tunnelatausta, toisaalta muuntaa sitä etsimällä vallitsevalle tunneilmapiirille vastatunnelmaa tai -mielialaa (*counter-mood*).[17] Esteettinen käytäntö voi siten tarkoittaa paitsi vallalla olevan järjestyksen kritiikkiä myös avarampien mahdollisuuksien näyttämistä uudesta eetoksesta käsin. Melankolisen ahdistuksen tapauksessa tämä tarkoittaa alakulon muuntamista esteettiseksi käytännöksi, antidepressiiviseksi melankoliaksi tai ärhäkkääksi vastahankaisuudeksi ja kapinaksi. Kirjoittaessaan melankolikko valjastaa yksilöllisen kokemuksensa osaksi taiteellista työtään, joka ammentaa aikalaiskokemuksesta ja mahdollistaa siten tunteen jakamisen yksilöllistä yleisemmällä tasolla. (Flatley 2008, 23–24.) Ajattomuuden

15 Esimerkiksi Sara Ahmed (2010, 121–160) kirjoittaa 2000-luvun brittimaahanmuuttajien melankoliasta, joka kyseenalaistaa valkoisen keskiluokan arvojen varaan rakentuvan tunneyhteisön sosiaalisia normeja ja onnellisuuden vaadetta.

16 Viittaan moderniteetilla 1800–1900-luvun vaihteessa voimistuneeseen yhteiskunnalliseen ja sosiaaliseen kehitykseen – teollistumisen ja kapitalismin, joukkoliikenne- ja viestintäteknologian, muuttoliikkeen ja kaupungistumisen aikaansaamiin rakennemuutoksiin – jotka heijastuvat muuttuneessa ajan ja tilan kokemuksessa. Sanaan moderni (lat. *modernus*; 'tänään', 'nyt') liittyy historiallinen käsitys omasta aikakaudesta erityisenä nykyisyytenä, jota vasten peilata mennyttä ja menetettyä, esimodernia. (Flatley 2008, 28–32; Karkama 1994, 10–12.)

17 Flatley hyödyntää tässä Heideggerin (2000, 176–177) ajatusta tunneilmapiiristä jonakin, josta emme ole koskaan vapaita, mutta jota voimme oppia säätelemään ohjaamalla sitä kohti jotakin vaihtoehtoista tunnelmaa tai mielialaa (ks. Flatley 2008, 23–24).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

voi nähdä juuri klassikolle ominaisena liikkeenä universaalin tunteen ja historiallisen aika-paikallisuuden välimaastossa.

Eksistentiaalisia tunteita tutkimalla pyrin kirjassani kartoittamaan, missä määrin 1950-luvun kirjailijat ammentavat eksistentialismista, missä määrin taas kyseenalaistavat ja kirjoittavat sitä vastaan. Avantgarden eri virtauksia yhdistäväksi tekijäksi on nähty nimenomaan pyrkimys palauttaa taide takaisin elämään ja yhteiskuntaan: kokeellisuus kääntyy muista elämänalueista itsenäistyneen, ”puhtaan” muodon ja lopulta itse modernin kritiikiksi (ks. esim. Kaitaro 2001, 11). Muun muassa André Bretonin *Surrelismin manifestia* (1924, *Manifeste du Surréalisme*) on tulkittu eettisenä kannanottona modernin ihmisen kuolemaa vastaan; rakkauden, ihmeen ja mielikuvituksen – Bretonin sanoin toden – puolesta. Esseessään ”60-luvun ’eksistentialismi’. Eivätkö sanat mitään merkitse?”[18] surrealismista vaikuttunut Saastamoinen vastasi osaltaan kriitikoidensa epäilyksiin osoittamalla suunnan, johon toivoisi kirjallisuuden jatkossa kulkevan. Kirjailija kyseenalaistaa ranskalaiskirjailija Claude Simonin näkemyksen avantgardistisesta kirjallisuudesta itsekkäänä ja epäyhteiskunnallisena, itsen moraalisesta kehittämisestä vapaana saarekkeena, jossa luova yksilö voi pidäkkeettömästi toteuttaa kunnianhimoaan ja mielitekojaan todellisuudesta itsenäistyneen muodon luojana (Saastamoinen 1961, 14). Esimerkiksi kirjallisuuden yhteiskunnallisesta vastuusta Saastamoinen nostaa Pariisissakin oleskelleen afroamerikkalaiskirjailija Richard Wrightin tuotannon ja Yhdysvaltojen ihmisoikeustaistelun sekä Beauvoirin naisen yhteiskunnallista asemaa käsittelevät teokset. Viime vuosikymmeninä keskustelu toiseudesta on laajentunut koskemaan myös ei-inhimillistä kokemuksellisuutta ja lajienvälisiä kohtaamisia. Fokus on siirtynyt ihmisen olemassaolosta ja tietoisuudesta kaiken olevaisen mahdollisuuksiin tai näiden mahdollisuuksien kapenemiseen. Jos sivullinen ei ole jokanainen tai -mies, mikä tai kuka hän on?

18 Essee ilmestyi *Helsingin Sanomissa* 25.1.1961.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

## Sivullinen – poikkeusyksilö, hylkiö vai nuori kapinallinen?

Sivullisen (kreik. *xénos*, engl. *stranger*) käsitteen alkuperä on uskonnollisissa teksteissä ja kulteissa, joissa termillä on viitattu muukalaiseen mutta myös vieraanvaraisuuteen, suojeluun ja armoon. *Xénos* on vieras – joku, joka ei ole tästä maasta, mutta joka otetaan vastaan ja jolle tarjotaan suojaa. (Ks. esim. Khanna 2018, 279.) Kreikkalaisissa teksteissä muukalainen on usein ihmiseksi tai eläimeksi muuntunut valeasuinen jumala. Koska hän voi tuoda mukanaan siunauksen, häntä on syytä kohdella vieraanvaraisesti. Absurdissa kirjallisuudessa sivullisuus ja muukalaisuus on liitetty erityisesti maanpakoon ja maailmankansalaisuuteen. Esseessään ”Algerin kesä” (1956, ”L'Été à Alger”) Camus kuvaa isänmaatonta puhtaaksi ihmiseksi, joka vasta maanpaossa tulee tietoiseksi todellisesta alkuperästään: ”Ei ole aina helppoa olla ihminen, vielä vaikeampaa on olla puhdas ihminen. Mutta puhtaana oleminen edellyttää sen sielun isänmaan löytämistä, missä sukulaisuus maailman kanssa tajutaan [– –]. Tiedetäänhän, että isänmaan tuntee sinä hetkenä, jolloin sen kadottaa”, Camus (1962, 41) kirjoittaa.

Kosmopolitanismin alkuperä on kyynikoiden ajatuksessa kosmoksen kansalaisista (kreik. *kosmos*, 'maailmankaikkeus', 'universumi', 'järjestys'; *polis*, 'kaupunkivaltio') ja epäluulossa, jota kyynikot tunsivat sovinnaisia tapoja ja tottumuksia kohtaan. Kosmopolitanismin idea kyseenalaistaa ajatusta siitä, että jokaisen olisi kuuluttava osaksi jotakin yhteisöä yhteisöjen joukossa. (Appiah 2006, xiv.) Camus'n isänmaattoman tapaan myös modernia ambivalenssia tutkineen Zygmunt Baumanin ja Georg Simmelin[19] muukalainen on vapaa kosmopoliitti, jonka vastarinta

19 Georg Simmelin mukaan muukalainen (*stranger*) on kulkija, joka jää oleskelemaan jonnekin joksikin aikaa. Hän edustaa vaeltajana läheisyyden ja etäisyyden dynamiikkaa, joka on läsnä kaikissa vuorovaikutussuhteissa. Muukalainen ei ole sitoutunut yhteisön tavoitteisiin samalla tavoin kuin sen alkuperäiset jäsenet, mutta ei ole niiden suhteen täysin välinpitämätönkään. Hänen asennettaan määrittävät objektiivisuus, avoimuus, ajattelun vapaus ja provokatiivisuus, jotka riippumattomuus yhteisön ennakkoluuloista ja -oletuksista hänelle mahdollistavat. Simmel korostaa muukalaisuuden suhteellisuutta: se, mikä saa muukalaisen näyttämään vieraalta jossakin kontekstissa, on jossakin toisessa yhteydessä monien muiden kanssa jaettua muukalaisuutta tai ei enää muukalaisuutta lainkaan. Alkuperään (etnisyyteen, kansallisuuteen, asuinpaikkaan) liittyvä muukalaisuus ei ole yksilöllinen ominaisuus, vaan luonnehtii pikemminkin liikkeessä olevan ihmisen ja hänet muukalaiseksi tulkitsevan yhteisön välistä suhdetta, läheisyyttä ja etäisyyttä. Vieraudesta voi ajan myötä tulla tuttua ja siten vähemmän mielikuvitusta kiehtovaa. (Simmel 2005, 76–79 ja 82–83.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

toteutuu älyllisenä riippumattomuutena. Tällaisessa muukalaisuuden ideassa ilmenee eksistentialismille ominainen individualismi ja yli-inhimillisen sietokyvyn vaade. Muukalaisen kovuus ja viileys romantisoidaan. Kärsimys häivytetään näkyvistä tai se patologisoidaan vaihtelevin diagnoosein:

> Piintynyttä narsismiako? Vai viatonta psykoosia eksistentiaalisten murheiden vanavedessä? Rajan (tai kaksi...) ylittäen muukalainen on muuttanut pahoinvointinsa kestokyvyn jalustaksi, elämän tukikohdaksi. Kotonaan hän olisi ehkä ollut reunaihminen, sairas, lainsuojaton... Kodittomana hän sen sijaan ilmentää näyttelijän paradoksia: hän ei ole koskaan täysin todellinen eikä täysin valheellinen, hän moninkertaistaa naamionsa ja ’valeminänsä’ ja osaa kääntää basalttisydämensä pinnan tuntosarvet erilaisiin ihastuksiin ja inhoihin. [– –]
>
> Se tarkoittaa, että itseensä majoittuneella muukalaisella ei ole itseä. Ainoastaan tyhjä, arvoton varmuus, josta lähtevät hänen mahdollisuutensa olla koko ajan toisenlainen muiden ja olosuhteiden mukaan. *Minä* teen mitä *halutaan*, mutta se en ole ’minä’ – ’minä’ on muualla, ’minä’ ei kuulu kenellekään, ’minä’ ei kuulu ’minulle’ ... onko ’minää’ olemassa? (Kristeva 1992, 19.)

Julia Kristeva päätyy teoksessaan *Muukalaisia itsellemme* (1988, *Etrangers à nous-mêmes*) esittämään, että Camus’n sivullinen on kuva universaalista ihmisestä, kenestä hyvänsä: ”’Tapaus Meursault’ eli olemme kaikki Meursaulteja”, kuuluu eräs kirjan otsikoista (Kristeva 1992, 33). Myös Bauman (1991, 97) päätyy ehdottamaan, että jaamme lopulta kaikki kokemuksen nykyajasta juurettomina sivullisina, itsestämme vieraantuneina ja eksyneinä. Sara Ahmedin feministis-postkoloniaalinen tulkinta muukalaisuudesta sen sijaan määrittelee vierauden tai outouden identiteettikategoriana, joka nojaa mielikuviin, fantasioihin, kohdatun Toisen perustavasta erilaisuudesta tai muukalaisen edustamasta vaarasta (*stranger danger*). Ahmedille muukalainen ei ole ”[h]eikoiksi itsensä tietävien kovien rotu” (Kristeva 1992, 19), vaan kulttuurinen fantasia,

https://doi.org/10.21435/skst.1479

fetissi.[20] Teoksessaan *Strange Encounters* (2000) Ahmed esittää, ettei muukalaista ole todellisuudessa olemassa. Siksi kohtaaminen vieraan kanssa – Ahmed puhuu tässä nimenomaan rodullistetun muukalaisen kohtaamisesta joko tosielämässä tai kulttuurisissa esityksissä – on aina yllätys ja täynnä konflikteja. Hän syntyy kuvitteellisena identiteettinä ruumiillisessa kohtaamisessa, joka on valtasuhteeltaan epätasa-arvoinen. Fantasiana muukalainen heijastaa kiinnostustamme vieraaseen ja tuntemattomaan, jonka kuvittelemme omista lähtökohdistamme käsin, suhteessa siihen, mitä ajattelemme hänestä tietävämme. Muukalaisen todellinen ydin jää tavoittamatta, sillä hän ilmentää mielikuvituksemme rajoja pikemminkin kuin jotakin materiaalisesti olemassaolevaa. (Ahmed 2000, 3, 5–7.)

Myös Zygmunt Baumanille sivullinen, muukalainen tai vieras on lopulta moderniteetin embleemi pikemminkin kuin todellinen ihminen. Hänestä tulee kollektiivisessa mielikuvituksessa samanaikaisesti kaikki ja ei-mikään. Muukalainen, monikasvoinen muodonmuuttaja, edustaa uhkaa yhtenäisyyttä ja eheyttä korostavalle sosiaaliselle, usein kansalliselle tai totalitaristiselle, järjestykselle. Alati liikkeessä oleva sivullisen kulkijan hahmo muistuttaa karnevaaliperinteestä tai alkuperäiskansojen ja kansankertomusten tyyppigalleriasta tuttua narrin, triksterin tai veijarin tyyppihahmoa. Hänessä on myös yhteiskunnasta vetäytyvän originellin erakon, taiteilijan tai toisinajattelijan piirteitä. Baumanin mukaan muukalainen on lähtökohtaisesti määrittelemätön ja siten sosiaalisen yhtenäisyyden kannalta vaarallisempi hahmo kuin vihollinen, joka on nopeasti lokeroitavissa vastustajaksi. Sivullinen paljastaa – usein tietämättään – vieraudellaan yhteisön identiteetin haurauden ja sen sisäiset ristiriidat, ylipäänsä yhteisellä sopimuksella määritellyn sosiaatioprosessin mielekkyyden. Siinä missä pieni määrä vierautta on nautinnollista, eksoottista ja jopa haluttavaa, mahdottomuus määritellä johtaa päättämättömyyteen, päättämättömyys puolestaan ahdistukseen,

20 Fetissillä Ahmed tarkoittanee tässä yhteydessä objektia, johon liitetään kulttuurisessa mielikuvituksesssa yliluonnollisia piirteitä tai joka kantaa tulkitsijansa mielessä maagista valtaa ja voimaa. Myös alkuperäiskansoja ja heidän uskonnollista esineistöään tarkastelevassa länsimaisessa tieteellisessä diskurssissa on historiallisesti ollut havaittavissa fetisoivia piirteitä. Fetisismistä modernististen naiskirjailijoiden ja surrealistien teoksissa ks. esim. Oulanne 2021.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ärtymykseen ja lamaannukseen, toisinaan myös pelon, inhon ja kauhun tunteisiin. Ambivalenssi on kierrettävissä ohittamalla moraalisesti ja eettisesti vaikea tilanne tai stigmatisoimalla sivullinen pahaksi tai sairaaksi. (Bauman 1991, 56–59 ja 67–73.) Baumanin mukaan Franz Kafka, yhtä aikaa eksistentiaalista, sosiaalista ja yhteiskunnallista diasporaa kuvaava juutalaiskirjailija, on yksi modernin sivullisuuden ilmeikkäämpiä kuvaajia. Algerian juutalaiselle Hélène Cixous'lle muukalainen on puolestaan rodullistettu nainen, joka saa antiikin mytologiasta tutun hirviön, Medusan, kasvot.

Yksi sivullisuuden kansainvälisistä aikalaiskuvauksista on Colin Wilsonin kulttimaineeseen noussut teos *The Outsider* (1956), joka ilmestyi suomenkielisenä käännöksenä *Sivullisen ongelma* pian alkuperäisteoksen julkaisun jälkeen vuonna 1958. Teoksessaan Wilson kytkee sivullisen henkilötyypin synnyn kollektiiviseen kriisiin, joka alkoi psykoanalyysin, Darwinin evoluutioteorian ja myöhempien luonnontieteellisten selitysmallien, kuten suhteellisuus- ja kaaosteorian, myötävaikutuksella. Uuden maailman- ja ihmiskuvan myötä olemassaolon perustukset murtuivat 1800-luvulta lähtien, eikä tilalle löytynyt korvaavia rakenteita. Maailmansotien kauhut ja holokausti tuntuivat alleviivaavan modernien tieteiden sanomaa, joka kyseenalaisti kokonaisia uskomusjärjestelmiä ja länsimaisen edistysuskon muovaamia suuria kertomuksia: ihminen näyttäytyi eläimenä eläinten joukossa, sattumalta maailmankaikkeuteen syntyneenä, vailla Jumalalta saatua erityisasemaa, vapaata tahtoa ja sen myötä kykyä oppia virheistään. Yksilöllistä tietoisuutta ja tunteiden tarjoamaa tietoa korostanut eksistentialismi oli yksi yritys vastata humanismismin kokemaan tappioon maailmassa, jossa itsestään vieraantunut ihminen kulki kohti tuhoaan tai todisti passiivisena sivustakatsojana toisten kärsimystä.

Kiinnostavaa on, että esimerkiksi Wilsonin teosta luettiin Suomessa ja muualla ajankohtaisena kuvauksena modernin yksilön kriisistä yhtä lailla kuin kirjallisuushistoriallisena katsauksena kirjalliseen henkilötyyppiin. *Sivullisen ongelma* -teosta koskevassa kritiikissään Eila Pennanen (1957, 28) esittelee sivullisen hahmon seuraavasti:

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> Mikä on siis tämä ”ulkopuolinen”? Hän on nykyajalle ominainen ihmislaji, yksilö, joka on pelon ja hädän, selittämättömän kauhun tai väsymyksen tai kyllästymisen tunnon vallassa. Hän on yksilö, joka terävimmillään aavistaa, että hänen omassa olemuksessaan piilee jotakin pelottavaa ja vaarallista. Hän on yhteisöjen ulkopuolella, hän on ristiriidassa yhteiskunnan kanssa, hän joutuu yhä suurempaan yksinäisyyteen ja sisäiseen kurjuuteen ja hyvin usein mielisairaalaan, jos ei keksi ratkaisua selittämättömälle ongelmalleen. Hän pyrkii pois tilastaan, mutta hän ei pääse takaisin entiseen olotilaansa, miellyttävään porvarilliseen itsestäänselvyyteen. Hänen on mentävä eteenpäin, hänen on löydettävä jotakin miellyttävää todellista oman epätodellisuuden tunteensa vastapainoksi, ja hänen on löydettävä vapaus, koska hän tuntee, ettei ole vapaa.

Wilsonin (1958, 21) mukaan sivullisen tunnusmerkkeinä voidaan pitää kolmea kokemuksellista piirrettä: epätoden tunnetta, vieraantumista muista ihmisistä ja tunnetta omasta ”paljaasta olemassaolosta”.[21] Sivulliselle epätodellisuuden ja vieraantumisen kokemukset eivät ole ohimenevä ilmiö. Hän kärsii jatkuvista jännitystiloista, joita porvarilliset, ”tervejärkiset” kanssaihmiset eivät kykene ymmärtämään. Sartren klassikkoteoksessa *Inho* (1938, *La Nausée*), päiväkirjaansa kirjoittava historioitsija Antoine Roquentin kuvaa muutosta, joka tapahtuu hänessä salakavalasti, miltei huomaamatta: ”Jotakin minussa on tapahtunut, siitä voin nyt olla varma. Se on hiipinyt minuun kuin eräänlainen sairaus, ei avoimesti, ei tavanomaisena, ilman muuta havaittavana tapahtumana, vaan hitaasti ja salakavalasti. Olen vain tuntenut itseni hiukan kummalliseksi, hiukan hämmentyneeksi, siinä kaikki.” (I, 11.) Roquentin ei ole aivan varma, onko hän itse muuttunut, vai onko muutos tapahtunut hänen ympärillään: ”Minäkö olen muuttunut? Ellen minä, silloin on muuttunut tämä huone, kaupunki, luonto; toinen tai toinen, mutta kumpi?” (Mts., 12.) Vieraantumisen syvyyttä pahentaa tietoisuus koet-

21 Filosofiassa tarkastellun ”paljaan olemassaolon” (eli eksistenssin *an sich*) kokemus eroaa jossakin määrin kokemuksista, joista itse puhun myöhemmin Ratcliffen tapaan eksistentiaalisina tunteina tai tuntemuksina. Eksistentiaalinen tunne liittyy todellisuudentunteessa, ei itse olemisessa tai olemassaolossa, tapahtuvaan muutokseen, vaikka näistä usein puhutaankin synonyymisesti. (Ratcliffe 2008, 8.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tujen tuntemusten selittämättömyydestä. Koska ongelman alkuperää ei voi paikantaa, sitä on myös vaikea ratkaista. Paluu aiempaan itsestäänselvyyteen ei ole vaihtoehto, mutta ei ole myöskään toista ”tietä ulos eikä ympäri eikä lävitse”, Wilson (1958, 16) kirjoittaa H. G. Wellsia siteeraten.

Suomalaisen 1950-luvun proosan henkilögalleriaan kuuluu joukko sivullisia, jotka kyseenalaistavat Wilsonin ja Michael André Bernsteinin esittämää näkemystä sivullisesta romantiikan traditiosta nousevana poikkeusyksilönä, joka on valinnut yksinäisyytensä toisin kuin nukkavieru ja hylkiömäinen edeltäjänsä, abjektisankari (*abject hero*). Bernsteinin mukaan sivullinen on transsendentti ihmishirviö, jollaiseksi hylkiösankari haluaisi tulla, ja jota hän siksi muistuttaa. Verrattuna todellisiin ja inspiroiviin sivullisiin hylkiösankari on kuitenkin huijari, naamiotaan alati vaihtava näyttelijä. (Bernstein 1992, 26–29 ja 98–99.) Kristevan (1982, 1–2) käsite *abjektio* viittaa alun perin inhon, kuvotuksen tai kauhun tunteeseen, joka syntyy suhteessa määritelmättömään Toiseen, abjektiin. Abjekti – esimerkiksi rikollinen– herättää hänet kohtaavassa inhoa ja kauhua, mutta myös lumoutunutta halua. Tässä ristiriitaisuudessaan hän on uhka minuuden koherenssille ja sosiaaliselle järjestykselle.

Hylkiön tai transsendentin ihmishirviön hahmoon liittyvä ristiriitaisuus toistaa jo sivullisen, maanpaossa olevan puhtaan ihmisen, määrittelyssä ilmenevää monimielisyyttä ja yhteisöllistä fetissiluonnetta. Arkipuheessa tai taiteen hahmona esiintyessään hylkiönä tai narrina (*fool*) oleminen voi merkitä paitsi naiiviutta ja yksinkertaisuutta myös terveen järjen puutetta tai sitä, että joku on viattomuutensa tai kokemattomuutensa vuoksi naurun kohteena. Narriksi voi päätyä myös toiseen ihmiseen kohdistuvan rakkauden vuoksi, toisin sanoen siksi, että on toivottoman hullaantunut ja toisesta riippuvainen (*love fool*). Narri voi olla ammattimainen kujeilija, harlekiini, klovni, triksteri, parasiitti tai holhokki; rienaaja ja pilkkaaja; lurjus ja heittiö; ilkeytensä tai itsepäisyytensä vuoksi typerä tai tarkoituksella tyhmäksi tai ilkeäksi heittäytyvä viisastelija tai lapsenkaltainen totuudenpuhuja, joka kajauttaa ilmoille kaikkien tietämiä, mutta yleisesti vaiettuja totuuksia. Hän voi olla hovin viihdyttäjähahmo, jonka salamielisessä puheessa hierarkiat kääntyvät hetkellisesti nurin. Pilkkansa vuoksi hän voi lopulta päästä hengestään.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Yhtä lailla narri voi olla taivaallisesta rakkaudesta juopunut ”Jumalan hullu”, uskonsa vuoksi halveksunnan tai pilkan kohteena oleva hupsu hurskas tai viisas idiootti, joka muistuttaa puhtaudessaan Kristusta. (Empson 1951, 105–124; Bernstein 1992, 21; Salin 2008, 48–54.) Paljaaksi riisutuissa Toisen Kasvoissa saattaa paljastua itse Jumala eli Absoluuttinen Toinen tai transsendentti Yksi (Levinas 1996, 112–113). Sivullinen voi tosin olla myös Meursault'n kaltainen antikristus, joka ei Camus'n itsensä sanoin osaa pelata samaa peliä kuin hänet tuomitseva yhteisö.

Kirjoittaessaan sivullisen edustamasta ristiriidasta Sartre osoittaa, että henkilötyypin kategorisointi riippuu paljolti lukijan tulkinnasta ja arvoista. Camus'lla on ollut *Sivullista* kirjoittaessaan filosofis-esteettiset tavoitteensa, joille Sartre (1953, 33) antaa esseessään tunnustusta: ”Toiset sanoivat: hän on houkkio, ihmisparka. Toiset jotka olivat paremmin tilanteen tasalla: hän on viaton. Pitäisikö meidän vielä ymmärtää tämänkaltaista viattomuutta?” Sartren mukaan Meursault ylittää hyvän ja pahan, moraalisen ja moraalittoman kategoriat tavalla, joka on ominaista sivilisaatiota edeltävälle, primitiiville ihmiselle. Hänen tilanteensa on kuvattavissa lähinnä sanalla mieletön (*l'absurde*). Siinä missä mieletön ihminen on rauhallinen ja useimmiten onnellisesti vailla menneisyyttä ja huomispäivää – meren aaltojen, seksuaalisen nautinnon, universumin välinpitämättömyyden tai väkijoukoista virtaavan tunne-energian sähköistämä – hänet kohtaava lukija ajautuu epämukavaan hämmennyksen ja voimattomuuden tilaan. Mieletön on paitsi ihmisessä myös maailmassa, ja ennen kaikkea se on näiden kahden välisessä suhteessa. Filosofi Jacques Derrida (2019, 53) on pukenut ajatuksen ihmisessä vaikuttavasta eläimestä kysymyksen muotoon: ”Eläin joka minä olen – puhuuko se?”

Eksistentialismin ytimessä oleva absurdin perinne nojaa *mustaan saturnaliaan*[22] sekä antiikin menippeaan eli menippolaiseen satiiriin,

22 Viittaan mustalla saturnalialla Salinin (2002, 20–21) tapaan roomalaiseen saturnalian karnevalistiseen perinteeseen, joka muuntuu Bernsteinin hylkiösankareiden todellisuudessa katkeraksi kaunaksi ja depressiiviseksi melankoliaksi, mustaksi nauruksi. Antiikin ajalta periytyvässä melankoliateoriassa oppi neljästä temperamentista sisälsi käsityksen melankolisesta luonteenlaadusta Saturnuksen planeetan vaikutuksen alla syntyneiden sairautena, joka palautui sapen liikatoimintaan. Melankolia (kreik. *melaina-kholee*) merkitsee itsessään mustaa (*melas*) sappea (*kholee*).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

joka on kaikkien narrien kasvualustaa (ks. esim. Cornwell 2006; Baldick 2008).[23] Kirjallisessa eksistentialismissa ja sen sivullishahmoissa kohtaavat modernistien viehtymys syvyyspsykologiaan ja myyttiin sekä toisaalta sotien jälkeiselle kirjallisuudelle ominaiset *film noirin* ja etsiväkertomusten epistemologiset ja ontologiset painotukset: olemisen mysteeri pyritään selvittämään tukeutumalla tunteiden tietoiseen tarkasteluun tai rationaaliseen tietoisuuteen, ”puhtaaseen mieleen” (ks. Holquist 1971). Absurdiin ei kuitenkaan löydy vastausta järkeilemällä. Sartren (1953, 34) mukaan Meursault on teeskentelemättömässä viattomuudessaan sukua Dostojevskin klassikkohahmolle, *Idiootti*-teoksen (1868, *Idiot*) ruhtinas Myškinille. Tulkinta on sikäli ongelmallinen, että epilepsiaa sairastavan ”Jumalan hullun” viattomuus on yhteisön silmissä pikemminkin liiallista uskoa ihmisen hyvyyteen kuin häpeästä ja syyllisyydestä vapaan, luonnollisen ihmisen hämmennystä raivostuneen tai lumoutuneen väkijoukon edessä. Bernstein (1992, 99–100) tekee tärkeän havainnon korostaessaan Dostojevskin tuotannon läpikäyvää suhteellisuudentajua: ihmisenä oleminen ja oman kuolevaisuuden tajuaminen eivät riitä tekemään kenestäkään traagista sankaria. Sivullisuudessa on pikemminkin kyse yksilön konkreettisesta yhteiskunnallisesta tilanteesta, joka herättää yksilön tajuamaan metafyysisen tilanteensa.[24]

Eksistentialistisen sankarin tai antisankarin varhainen prototyyppi esiintyy jo Dostojevskin romaanissa *Kirjoituksia kellarista* (1864, *Zapiski iz podpolja*) ja tapaamme hänet myös teoksissa *Rikos ja rangaistus* (1866, *Prestuplenije i nakazanije*) ja *Kaksoisolento* (1846, *Dvojnik*). Teoksensa *Kirjoituksia kellarista* esipuheessa Dostojevski kirjoittaa kellari-ihmisestä seuraavasti: ”Olen halunnut tavallista näkyvämmin tuoda yleisön nähtäväksi erään viime aikojen ihmistyypin. [– –] Tässä Kellari-nimisessä kat-

23 Menippea oli karnevalisoitunut laji, johon kuului paitsi satiirisuus myös mielikuvituksellinen, ja lajina se toimii pohjana modernille romaanille, erityisesti tunnustus- ja veijariromaanien alalajeille (Salin 2008, 12). Hylkiösankarin, ”hullun monologistin” ja pikareskien narrikertojien kansainvälisestä ja kotimaisesta perinteestä ks. Bernstein 1992, Nünning 1999a ja Salin 2002 & 2008.

24 Bernsteinin mukaan myöskään Dostojevskin Kellarimiehen loukkoisuus ei ole yhteiskunnallista osattomuutta, vaan sosiaalista ulkopuolisuutta ja kaunaisuutta, joka seuraa hylkiötä sosiaalisesta noususta huolimatta. Kellarimies ei ole orja tai parasiitti, vaan totalitaristisessa yhteiskuntakoneistossa vieraantunut byrokraatti, joita kuvataan venäläisklassikoiden ohella Kafkan ja Camus'n teoksissa. (Bernstein 1992, 89 ja 94.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

kelmassa henkilö esittäytyy, esittelee näkemyksiään ja ikään kuin haluaa selostaa syyt, miksi tällainen ihmistyyppi ilmaantui yhteiskuntaamme – miksi sen täytyi ilmaantua.” Dostojevskin Kellarimies on venäläinen pikkuvirkamies ja intellektuelli, jonka arroganssin kuvataan vaihtuvan nopeasti itseinhoon, kaunaan ja oman vastenmielisyyden tunnustamiseen. Tilanne muistuttaa sartrelaista häpeää: ”Minä olen sairas ihminen ... Olen paha ihminen. Epämiellyttävä ihminen” (K, 13), Kellarimies tunnustaa heti monologinsa alussa.

Kirjallisuushistoriallisessa katsauksessaan suomalaiseen sotien jälkeiseen kirjallisuuteen Hökkä (1999, 70) korostaa eksistentialismin luonnetta nuoren polven kirjailijoiden elämänfilosofiana ja maailmankatsomuksena, joka heijastui teosten aihepiiriin. Kokemus ei-mistään (*néant*) siirtyi eksistentialistien teksteistä osaksi jaettua sukupolvikokemusta, joka näyttäytyi kullekin kirjailijalle hänen yksilöllisestä ja yhteiskunnallisesta tilanteestaan käsin. Monissa sivulliskuvauksissa eksistentiaalisen ahdistuksen, häpeän ja syyllisyyden tunteet kytkeytyvät itsepetoksen kerronnallistamiseen tai autenttisemman minä- ja maailmasuhteen etsintään. Jacob Golombin (1995, 5) mukaan autenttisuudesta[25] tuli 1950-luvulla aikalaistrendi, joka on rinnastettavissa nykymaailmaa ohjaavaan onnellisuuden vaateeseen ja tavoitteluun aikakaudelle tyypillisenä kokemuksena (ks. Ahmed 2010). 1950-luvulla eksistentialismista muodostui erityisesti Ranskassa ja Yhdysvalloissa osa kapinallista, nopeasti kaupallistunutta hip- ja beatnuorisokulttuuria, joka nosti trendien aallonharjalle Sartren ja Beauvoirin kaltaisia, muun muassa afroamerikkalaista jazzperinnettä ihailleita ajattelijoita, kirjailijoita ja kulttuurivaikuttajia.[26] On kuitenkin syytä muistaa, että eksistentialismin tausta on poliittisessa

25 Autenttisuus on yleensä kuvattu negaation kautta eli sinä, mitä se ei ole tai jonakin, joka saavutetaan itsen ylittämisessä tai joka on aina vasta tuloillaan. Se ei ole rehellisyyttä tai vilpittömyyttä yhteisöllisen moraalin esittämässä mielessä, vaan rehellisyyttä omalle itselle, joka ei ole olemuksellinen, vaan syntyy yksilön luovassa suhteessa itseensä. Autenttisuus on eräänlaista poisoppimista: yksilö löytää itsensä, kun hän vapautuu kasvatuksen, koulutuksen ja erilaisten instituutioiden ja kulttuurin häneen iskostamista sosiaalisista normeista, ideologioista ja uskomuksista. (Golomb 1995, 7–9.)

26 Kuten Sinikka Aapola ja Mervi Kaarninen ovat aiheellisesti huomauttaneet, nuoriso ei syntynyt tai sitä ei keksitty 1950-luvulla, vaan keskustelua nuorisosta on käyty aina. Maailmansotien jälkeen syntyi kuitenkin uudenlainen kaupallinen ja ylikansallinen kulttuuriteollisuuden haara, joka tuotti erityisesti nuorisolle suunnattuja ja heille mainostettuja kulutus- ja kulttuurituotteita. (Aapola & Kaarninen 2003, 16–18 ja 24–27.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

vastarintaliikkeessä, ja se kehitti ajattelun välineitä niin yksilön olemassaolon kuin rotu- ja luokkasorron sekä naisen yhteiskunnallisen aseman pohdintaan.

Tässä kirjassa esitetty näkemys muukalaisuudesta ja sivullisuudesta on analysoimieni tekstien muovaama. 1950-luvulla kirjoitetut teokset kommunikoivat aiempien sivullisuuden kuvausten kanssa, ammentavat niistä joitakin piirteitä, mutta myös täydentävät, muuntelevat ja kyseenalaistavat edeltäviä esityksiä ristiriitaisin tavoin. Kansallista kyseenalaistavan taiteen kosmopoliittiset virtaukset suuntavat katseen kulttuurin periferiasta keskustaan, mutta suhde kansalliseen perintöön on teoksissa edelleen jännitteinen ja tuottaa suomalaiselle modernismille ja avantgardelle ominaisia erityiskysymyksiä.[27] Marko Tapion ja Lassi Nummen romaanit toimivat esimerkkeinä modernistisesta kirjallisuudesta, joka etsii innoitusta paitsi eksistentialistisen kirjallisuuden sivullis- ja gangsterikuvastosta myös suomalaisista arkaaisista myyteistä ja primitivismiksi kutsutusta modernin taiteen virtauksesta (ks. Rossi 2020). Sotien jälkeen ilmestyneissä teoksissa sivullisuuden, maanpaon ja pakolaisuuden tematiikka korostuu myös evakkouden kuvauksissa. Espanjassa pitkiä aikoja oleskelleen Mannerin ja ranskalaistuneen Saastamoisen Viipuri-kuvaukset eroavat Karjalan muistoilla lukijoitaan ”hemmottelevasta” tai kansalliseksi kääntyvästä evakkokirjallisuudesta.[28] Siirtolaisuus ei ilmene vain oman maan menettämisenä, vaan yhtä lailla lapsen orpoutena ja maanpakolaisuutena, joka on eksistentiaalista kodittomuutta ja koti-ikävää. (Hökkä 2013, 276; Niemi 1995, 120–121.) Kysymys muukalaisuudes-

27 Kolmannen maailman modernistikirjailijoita ja naissivullisia tutkinut Geetha Ramanathan (2012, 1–4 ja 7) kiinnittää huomiota siihen, kuinka modernismin on usein ajateltu olevan suurten metropolien eurosentristä kirjallisuutta, myös silloin kun se on naisten kirjoittamaa. Raymond Williamsin mukaan kosmopoliittien muukalaisten ja maanpakolaisten liike metropoleihin – Pariisiin, Wieniin, Berliiniin, Lontooseen ja New Yorkiin – synnytti universaalin myytin kodittomasta, köyhästä ja yksinäisestä marginaalitaiteilijasta. Modernia taidetta ajateltiin määrittävän radikaali vieraantuminen, ja vieraantunut oli yleensä omiin oloihinsa vetäytynyt ja katkeroitunut (mies)sankari. Todellisuudessa modernismi kaupallistui ja valtavirtaistui nopeasti ja syntyi myös metropolien ulkopuolella. Lisäksi avantgardistit etsivät usein innoitusta primitiivisestä ja arkaaisesta, valtakulttuurien reunamilta ja yhteiskunnan marginaaleista. (Williams 1989, 34–35; Rossi 2020, 102–104; ks. myös Breton 1996, 34–35.)

28 Esseessään Saastamoinen (1957a, 358) viittaa 1950-luvulla kirjoitettuihin evakkokertomuksiin ja kysyy kirjailijan oikeutusta tavoitella laajempaa lukijakuntaa kirjoittamalla omakohtaisista, tuskallisista kokemuksistaan muille, kotiseudun taakseen jättäneille ihmisille: ”Ryhdynkö kalastamaan 300.000 siirtolaista tarjoamalla oopiumia potilaalle, jonka juurettomuuden tunnen varmasti kipeästi ja syvästi?”

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ta laajenee edelleen suomalaisen nykykirjallisuuden sivulliskuvauksissa. Palaan aihepiiriin lyhyesti kirjani jälkisanassa, kun pohdin suuntia mahdolliselle jatkotutkimukselle.

## Eksistentiaalisista tunteista ja niiden lukemisesta

Mistä sitten tarkalleen ottaen puhumme, kun puhumme eksistentiaalisista tunteista? Matthew Ratcliffen (2008 & 2015) mukaan eksistentiaaliset tunteet ovat mielentiloja ja ruumiillisesti koettuja tuntemuksia (*feelings*) maailmassa olemisesta.[29] Ne viittavat juurtumisen kokemukseen sosiaalisesti jaetussa maailmassa (*shared world*), joka muovaa kaikkea ruumiillista kokemusta, ajattelua ja itsen kertomista: eksistentiaalisten tunteiden välityksellä tulemme tietoiseksi itsestämme, toisistamme ja ympäröivästä maailmasta (Ratcliffe 2016a, 169). Esimerkiksi kotoisuuden, yhteenkuuluvaisuuden tai vierauden kokemukset, tunne arvokkuudesta tai arvottomuudesta, olemisen merkityksellisyydestä tai merkityksettömyydestä ovat eksistentiaalisia tunteita. Myös tunne itsen autenttisuudesta, aidosta ja välittömästä yhteydestä itseen ja toisiin tai ykseyden kokeminen suhteessa luontoon ja maailmankaikkeuteen ovat eksistentiaalisia, olemista kokonaisvaltaisesti määrittäviä, ainakin osin tiedostettuja ja ruumiillisesti koettuja tunteita. (Ratcliffe 2008, 2 ja 37.) Lisäksi esteettiset tai uskonnolliset kokemukset voivat ilmetä niin intensiivisinä, että ne johtavat tunteeseen itsen ja maailman välisten rajojen hämärtymisestä tai jopa katoamisesta, vaikka yksilö samanaikaisesti säilyttää tietoisuuden ympäröivästä todellisuudesta (ks. esim. Dewey 2005, 29; Ratcliffe 2016a, 179; Heidegger 1995, 70–71).

29 Tunteita luokiteltaessa on tavattu erotella kokijalleen tietoiset, intentionaaliset tunnetilat eli emootiot (*emotions*) kehollisista tuntemuksista (*feelings*) tai nähdä tunteet näiden kahden yhdistelmänä (*emotional feelings*), mikä onkin perusteltua sikäli, että tunteet ovat aina ruumiillisia. Perustunteiksi on yleensä laskettu ihmistä muihin eläinlajeihin yhdistävät, usein kasvonilmeistä ilmenevät emootiot kuten mielihyvä, suru, viha, pelko, inho, halveksunta ja hämmästys, vaikka universaaleiksi perustunteiksi miellettyjen tunteiden lista vaihtelee (ks. mm. Ekman 2007, xx; Keen 2011, 6). Eksistentiaaliset tunteet ja tuntemukset kuitenkin poikkeavat tietoisista tunteista siten, ettei niillä ole tarkkaa objektia. Ruumis on se, jonka *kautta* asiat koetaan, mutta eksistentiaalisen kokemuksen kohteena ei välttämättä ole myöskään ruumis itse. (Ratcliffe 2008, 2; ks. myös Ratcliffe 2015, 34 ja 80.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Toisin kuin tietoiset tunteet eli emootiot eksistentiaaliset tunteet eivät välttämättä saa nimettävissä olevaa kohdetta. Ne kohdistuvat olemiseen ylipäänsä tai maailmaan kokonaisuutena. Tässä suhteessa eksistentialistiset tunteet muistuttavat uusmaterialistista käsitystä affekteista (*affects*) epäpersoonallisina voimakenttinä, jotka vaikuttavat ei-tietoisesti inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden vitaalisissa kohtaamisissa (e.g. Seigworth & Gregg 2010, 1–2; Bennett 2020, 13).[30] Tutkimuksessani viittaan eksistentiaalisen tunteen käsitteellä kokemuksiin, jotka muovaavat itseydenkokemusta ja maailmasuhdetta, erityisesti tunnetta siitä, mikä on itselle ja toisille mahdollista. Puhuessani *affekteista* tai *affektiivisesta resonanssista* tarkoitan tunnekokemuksia, jotka ovat tätä epäpersoonallisempia, epämääräisempiä ja "tahmaisempia" (Ahmed 2018) vaikuttaessaan materiaalisissa kohtaamisissa. Voimistuessaan eksistentiaaliset tunteet voivat lähestyä mielialoja (*moods*)[31] tai emootioita tai ainakin luoda niille otollista maaperää. Näkemykseni mukaan ruumiilliset, esirefleksiiviset tuntemukset ja eksistentiaaliset tunteet ilmenevät kuitenkin aina jossakin määrin affektiivisesti tulkittuina, vaikka ne eivät olisikaan narratiivisia. Ne kytkeytyvät ruumiillisessa vuorovaikutuksessa ilmeneviin mielihyvän ja torjunnan voimakenttiin ja valensseihin eli ne koetaan joko miellyttävinä tai epämiellyttävinä, toisinaan myös neutraaleina tai ristiriitaisina (ambivalenssi).[32]

30 Käsitteitä affekti ja emootio on käytetty tutkimuksessa synonyymisesti, vaihtoehtoisina termeinä, affektia myös muiden tunnetermien kattokäsitteenä. Joskus on tehty jako emootioihin nimenomaan kognitiotieteen tai teoreettisesti kognitiotieteisiin nojaavan tutkimuksen piirissä käytettynä terminä ja affekteihin esteettisen ja filosofisen tai poliittisesti suuntautuneen tutkimuksen käyttämänä käsitteenä, joka ammentaa kulttuurin- ja sukupuolentutkimuksesta ja kielitieteestä. Luonnontieteissä on niin ikään puhuttu affekteista. (Probyn 2005, xv; Helle & Hollsten 2016, 13 ja 19.) Historiantutkimuksessa tunteiden on ajateltu olevan ensisijaisesti kulttuurisesti tuotettuja ja opittuja ja siten myös historiallisesti muuntuvia emootioita (Reddy 2001, x–xii). Siinä missä emootioiden on usein nähty tapahtuvan ihmisessä sisäisesti ja saavan ulkoisen ilmaisunsa kielellisesti – toisin sanoen olevan kulttuurisesti koodattuja ja siten myös luonteeltaan narratiivisia – affektien on ajateltu olevan jotakin määrittelemättömämpää ja kehollisesti muuttuvaista: ihminen vaikuttuu jostakin tai häntä muuttaa jokin, jonka kanssa hän on vuorovaikutuksessa (Deleuze 2012, 63; Flatley 2008, 12; ks. myös Helle & Hollsten 2016, 14 ja 19.)

31 Mielialoja (*moods*) on usein pidetty niin sanottuina yleisinä tunteina (*generalized emotions*), jotka kehittyvät pidemmällä aikavälillä ja koskevat asiantiloja pikemminkin kuin nimettävissä olevia objekteja (Ratcliffe 2015, 34; Solomon 1993, 71).

32 Evolutiivisesti tunteiden on ajateltu ylipäänsä toimivan arvojen ja päämäärien pohjana ja antavan siten elämälle merkityksellisyyden tai merkityksettömyyden tunnun. Tunteet saavat suuntautumaan kohti itselle tärkeitä asioita tai torjumaan asioita, jotka uhkaavat selviytymistä ja hyvinvointia. (Bower 1992,

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Kirjallisuus ja muu taide ovat kautta aikojen kuvanneet eksistentiaalisia tunteita ja affekteja, joiden sanallistaminen on vaikeaa. Ratcliffen fenomenologinen filosofia hyödyntää kaunokirjallista aineistoa – muun muassa William Shakespearen *Hamlet*-näytelmää – konkretisoidakseen kuvaamaansa ilmiötä, muttei tarjoa erikseen välineitä kirjallisten tunne-esitysten analyysiin.[33] Eksistentiaalisista tunteista osana fiktiivisiä tarinarakenteita on aiemmin kirjoittanut Patrick Colm Hogan. Teoksessaan *Affective Narratology* (2011) Hogan tarkastelee maailmassa olemisen kokemusta suhteessa tarinoiden tunne-episodeihin, erityisesti niiden aika-tilalliseen jäsentymiseen. Eksistentiaaliset tunteet näyttäytyvät tässä kehyksessä fiktiivisen olemassaolon[34] perusaineksena, jonka varaan tietoisemmat tunnekuvaukset ja laajemmat, universaalit tarinarakenteet syntyvät. Hoganin kognitiivista narratologiaa edustava tutkimus ei kuitenkaan ota kantaa niihin historiallis-kulttuurisiin käytänteisiin, jotka vaikuttavat kaunokirjallisten tekstien ja niiden vastaanoton taustalla. Tunteiden sosiaaliseen ja poliittiseen ulottuvuuteen on aiemmin kiinnitetty huomiota pääasiassa kriittisessä kulttuurintutkimuksessa. Sen piirissä syntyneet affektiteoriat ovat olleet kiinnostuneita erityisesti sellaisten vaikeasti tunnistettavien ja määriteltävissä olevien affektien, kuten inhon, vihan ja häpeän, roolista osana kulttuurisia, yhteiskunnallisia ja poliittisia käytänteitä (mm. Tomkins 1995; Probyn 2005; Ahmed 2018; ks. myös Kainulainen & Parente-Čapková 2011). Tosin myös Ratcliffen ajattelua ohjaa näkemys eksistentiaalisten tunteiden – jossain määrin myös niihin liittyvien psykopatologioiden – kehittymisestä tai muuntumisesta osana sosiaalista vuorovaikutusta.

Ratcliffe viittaa eksistentiaalisten tunteiden käsitteellä ennen kaikkea muutoksiin itsen ja maailman välisessä suhteessa: todellisuudentunteen kadottamiseen, voimistuneeseen tietoisuuteen omasta olemassaolosta,

4; Fridja 1994, 199; ks. myös Ratcliffe 2008, 28–33 tunteista ”ruumiillisina arvioina” ja ”kehollisina arvostelmina”.)

33 Ratcliffe on itse käsitellyt eksistentiaalisen tunteen ja kertomuksen välistä suhdetta omaelämäkerrallisissa kertomuksissa. Hänelle kertomus on autobiografinen kertomus, joka voi olla kirjoitettu, puhuttu tai yksityinen; pysyvä, ohimenevä, koherentti, epäkoherentti, jäsentynyt tai fragmentaarinen (ks. Ratcliffe 2016a, 169–170).

34 Monika Fludernik (1996, 26) viittaa ”fiktiivisen olemassaolon” (*fictional existence*) käsitteellä fiktiivisten henkilöiden maailmassaolemisen kokemukseen.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ylirealistisuuden tai surrealistisuuden kokemukseen, joka saa maailman tai itsen tuntumaan epätodellisen todelliselta ja elävältä tai vaihtoehtoisesti vieraalta, etäiseltä ja unenomaiselta.[35] Arkipuheessa tällaisia tuntemuksia kuvataan usein, mutta filosofiassa aihepiiriä koskeva keskustelu on rajoittunut koskemaan lähinnä metafyysisiä ja episteemisia ajatuskokeita, ei niinkään ruumiillisia tuntemuksia itsessään, mistä on seurannut sanaston epämääräisyyttä ja metaforisuutta. (Ratcliffe 2008, 2–4.) Eksistentialistit ovat kaunokirjallisissa teoksissaan kuitenkin kuvanneet maailmassa olemista myös kokemuksellisuutena, joka on luonteeltaan ruumiillista tai ruumiillisuudesta vieraantunutta.[36] Esimerkiksi Meursault'n sivullisuudessa ei ole kyse nihilistisestä asenteesta tai ajattelusta vaan kehollisesta tunteesta tai affektiivisen resonanssin puutteesta, joka ajoittain lävistää kokonaisvaltaisesti itsestään sivuun ajautuneen elämismaailmaa. Kristeva korostaa Meursault'n sivullisuutta ennen kaikkea suhteessa häneen itseensä. Kielen ja kokemuksen välinen jännite tulee Camus'n kirjoituksessa näkyväksi tavalla, joka korostaa sivullisuutta hallinnan menetyksenä, tunteena oman ruumiillisen toimijuuden ja itseydentunteen katoamisesta:

> Meursault'n puheet todistavat sisäisestä välimatkasta. "En ole koskaan *yhtä* ihmisten enkä asioiden kanssa, hän tuntuu sanovan. [– –] Olen jakautuneisuutta, sanoiksi tehtyä jännitystä joka pysäyttää kaiken toiminnan: en tee mitään tai jos satun tekemään, on kuin en olisi tehnyt mitään, sillä teko on ulkopuolellani, minäni on ulkopuolellani [– –]." (Kristeva 1992, 36.)

35 Tämänkaltaisia depersonalisaation ja derealisaation kokemuksia on aikanaan käsitellyt luennoillaan muun muassa psykologi Eino Kaila, jonka monet 1950-luvun kirjailijat mainitsevat vaikuttaneen kirjoitustyöhönsä (ks. esim. Viikari 1992, 42–43; Valkonen 2003, 114). Kailan biologis-syvähenkinen ihmiskäsitys ilmenee jo 1900-luvun alun kirjallisessa primitivismissä, johon vaikuttivat Kailan oman tuotannon ohella psykologin esittelemät ajattelijat, kuten Bergson ja hänen näkemyksensä luonnonvitalismista (ks. Rossi 2020, 156).

36 Ratcliffen mukaan itsetietoisuuden primitiivisintä muotoa edustaa "minimaalinen itse" (ks. Zahavi 2014), joka suuntaa yksilön tapaa olla suhteessa itseensä, toisiin ja ympäristöön. Itsetietoisuuden osana se sisältyy kokemukseen itseensä eli ei ole siitä erillinen. Itseydentuntu ei vaadi kieltä, kertomusta tai rationaalisia arvioita (*judgements*). Eksistentiaaliset muutokset merkitsevät muutosta intentionaalisessa kokemusrakenteessa, joka kytkeytyy tähän minimaaliseen itseen. (Ratcliffe 2017, 3 ja 13–14.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Irrallisuuden tuntu syntyy sivullisuuskuvauksissa vieraantumisen ja epätoden kokemuksista, kun yksilö kadottaa yhteyden inhimilliseen maailmaan ja joutuu kasvokkain vihamielisenä tai välinpitämättömänä hänelle näyttäytyvän maailmankaikkeuden kanssa. Ruumiilliset tuntemukset, niin myönteiset kuin kielteiset, näyttäytyvät Meursault'lle muusta tunne-elämästä lohkottuna, erillisenä alueena. Tuntemattoman arabin tappaessaan hän ei tunne syyllistyvänsä rikokseen, sillä hänelle itselleen kuolema näyttäytyy yhdentekevänä. Tulkinta Meursault'sta autenttisuutta ilmentävänä eksistentialistisena sankarina tai antisankarina (esim. Golomb 1995, 3) näyttäytyy tätä taustaa vasten erityisen outona: Meursault ei tee toisen ihmisen surmatessaan tietoista valintaa, toisin kuin esimerkiksi Dostojevskin Raskolnikov. Sartren kuuluisaa tulkintaa lukeneet ovat ohittaneet sen eettisesti huomionarvoisen tosiasian, että Meursault tappaa ja tekee sen omien sanojensa mukaan sattumalta, vahingossa. Hän rikkoo pikemminkin ihmisyyttä kuin sovinnaismoraalia vastaan (ks. Salin 2015, 95).[37] Asianajajalleen Meursault kertoo olevansa luonteeltaan sellainen, että ruumiintarpeet häiritsevät hänen tunteitaan (SI, 86). Kuten kirjailija itse on huomauttanut, Meursault ei ole sivullisena tunteeton, vaan pikemminkin äärimmäisyyksiin asti intohimoinen, aistiensa ja impulssiensa varassa toimiva ihminen. Oikeudenkäyntiä seuraavan lukijan punnittavaksi jää ”[p]itäisikö meidän vielä ymmärtää tämänkaltaista viattomuutta”.

Eksistentiaalisista tunteista kirjoittaessaan Ratcliffe viittaa Hamletin ohella Sartren *Inhoon*, joka kulki muun muassa työnimillä ”Melankolia” ja ”Essee: mielen yksinäisyydestä” (Cohen-Solal 1987, 116). Roquentin kärsii paljastavasti elottomuuden kokemuksesta ja irrallisuuden tunteesta suhteessa kaikkeen itsensä ulkopuolella olevaan. Maailma on kuollut, kunnes siitä tulee hänelle liian elävä: ”Esineiden maailma on kuollut, sitä ei ole hyvä koskea elävänä. Esineihin tartutaan, niitä käytetään ja ne pannaan taas paikoilleen. [– –] Mutta minä koen ne elävinä, ja se on sietämätöntä. Pelkään että ne voisivat *koskettaa* minua kuin olisivat

37 Tämänsuuntaisen havainnon pohjalta on syntynyt esimerkiksi Kamel Daoudin romaani *Meursault, contre-enquête* (2013), jossa Camus'n romaanin tapahtumien jälkivaikutukset ja arabiväestön tilanne on kuvattu surmansa saaneen tuntemattoman arabin Musan veljen, Harunin, näkökulmasta.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

eläimiä." (I, 21.) Kuunnellessaan kahvilassa afroamerikkalaisen naisen laulamaa jazzkappaletta Roquentin tuntee itsensä palelevaksi kulkijaksi, joka on äkillisesti päässyt sisään lämpimään. Tässä harvinaisen harmonisessa ja silti pelokkaassa mielentilassa hän saa oivalluksen. Historia puhuu olemassaolevista henkilöistä, mutta taiteessa on aina mukana aavistus sellaisesta "mitä ei ole [vielä] olemassa" (mts., 253). Oikeuttaakseen olemassaolonsa hänen on kirjoitettava kirja, jonka tarkoitus on herättää muutkin näkemään tilanteensa: "Kirjasta täytyy tulla kokonaan toisenlainen. [– –] Sen on oltava kirkas ja luja kuin teräs, sellainen että ihmiset sitä lukiessaan alkavat hävetä olemassaoloaan" (mp.).

Sartrelle sekä häntä edeltäneille ajattelijoille, kuten Heideggerille, nimenomaan inhon, häpeän ja ahdistuksen kaltaiset kielteiset affektit avasivat väyliä tarkastella autenttisen olemisen kysymyksiä. Ajelehtiminen yhteisön yleisten normien mukana luo heidän mukaansa turvallisen ja rauhoittavan horrostilan, josta on vaikea herätä pohtimaan olemisen tarkempaa luonnetta tai maailman tarjoamia vaihtoehtoisia itsetoteuttamisen mahdollisuuksia. Tällainen lankeava, kotoisa maailmassa oleminen on houkuttelevaa ja tyydyttävää, mutta samalla vieraannuttavaa. Vasta etääntyminen arkipäiväisestä tavasta katsoa maailmaa ja sosiaalisia suhteita tekee heidän mukaansa mahdolliseksi sen, että voimme tarkastella kokemuksen rakenteita sellaisina kuin ne ovat. Heideggerille tällaisen arkikokemuksen heikentymisen malliesimerkki on ahdistus. *Angst* on putoamista ei-mihinkään, otteen katoamista ympäröivästä maailmasta.[38] Se on outouden (*unheimlich*) tunnetta, omituista epämääräisyyttä, kodittomuuden tunnetta. Vasta ahdistuksessa kohtaamme sen, mikä muutoin pysyy jokapäiväisyyden, arkikokemuksen, pinnan alla: olemme vailla kotia, maailmaan heitettyjä ja eksyneitä. (Heidegger 2000, 225–226 ja 234–238.) Heideggerille ahdistus on paitsi tiedon hankinnan väline myös keino vapautua, sillä se tuo yksilön silmäkkäin oman ei-autenttisen olemisensa kanssa.

38 Monet Heideggerin kääntäjät ovat päätyneet käyttämään alkuperäistä termiä *Angst*, sillä sana ei tarkalleen ottaen käänny ahdistukseksi psykologisessa mielessä, vaan sillä on oma ontologinen merkityksensä.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Myös Ratcliffen fenomenologinen näkökulma eksistentiaalisiin tunteisiin palautuu Heideggerin ajatuksiin tunneilmapiiristä tai mielialasta (*Stimmung*) maailmassa olemisen perustana. Heideggerin käsite ei tee eroa sisäisinä koettujen mielentilojen ja ulkoisen maailman välille. Mielialat eivät ole eletystä tilasta erillisiä, ruumiiseen kapseloituneita tunnetiloja, vaan eksistentiaalista orientoitumista, tilanteista olemista maailmassa. Toisin sanoen maailma avautuu meille tunneilmapiirin, maailmassa olemisen, sille herkistymisen ja tilanteisen virittymisen (*Befindlichkeit*) kautta. Emme voi myöskään paeta tunnetilojamme, sillä tunteet ovat koko ajan taustalla vaikuttamassa siihen, kuinka koemme, ajattelemme ja toimimme. Voimme ainoastaan siirtyä mielialasta toiseen. ”[T]äälläolo on aina jo jollakin mielellä”, Heidegger (2000, 174) kirjoittaa. Myös mielialan puuttuminen on itsessään tunnetila. Paradoksaalisesti se voi olla myös harmaata mielialattomuutta, kyllästymistä, ikävystyneisyyttä ja ikävää.

Itseä koskevan tiedon ja itsetoteuttamisen ulottuvuutta korostava tulokulma autenttisuuteen peittää näkyvistä ulottuvuudet, jotka niin ikään esiintyvät sivulliskuvauksissa: sekä inhimillisen kärsimyksen että myönteiset (esteettiset) tunteet, joita eksistentialistit ovat kuvanneet teoksissaan ahdistuksen ja vieraantumisen ohella. Kokonaisvaltainen kärsimyksen kokemus etualaistuu Ratcliffen (2015) näkemyksessä melankoliasta, nykytermein masennuksesta tai depressiosta,[39] ja surusta eksistentiaalisina tunteina. Kulttuurisesti patologisiksi mielletyt muutokset yksilön kokemusmaailmassa merkitsevät yksilöllisestä näkökulmasta tarkasteltuna astumista uuteen todellisuuteen, jossa suhde itsen ja ympäröivän maailman välillä on ratkaisevasti muuttunut. Yksilö elää vailla kotoista, välitöntä ja autenttista suhdetta itseensä, toisiin ihmisiin ja ympäristöönsä. Eksistentiaalisten tunteiden kokemisessa ei kuitenkaan ole kyse mielen poikkeavuudesta sinänsä. Ratcliffe kritisoi Husserlin ”luonnollisen asenteen”[40] käsitettä, vaikka päätyy itse hyödyn-

39 Lääketieteen ja psykiatrian diagnostisena kategoriana masennus nähdään ensisijaisesti muutoksena aivokemiassa, ei niinkään masentuneen maailmaa värittävänä tunneilmapiirinä tai muutoksena kokemusrakenteissa (ks. melankolian käsitteen historiasta esim. Flatley 2008, 33–41).

40 Fenomenologian kehittäjä Edmund Husserl viittaa luonnollisen asenteella arkiseen, mutkattomaan ja käytännölliseen todellisuussuhteeseen. Luonnollisen asenteen vastakohta on fenomenologinen asen-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tämään sitä tarkastelunsa pohjana, muun muassa lähestyessään *Inhon* kaltaisia filosofis-kaunokirjallisia teoksia. Käsite olettaa jonkin tervejärkisen orientoitumisen mallin, josta käsin voisimme arvioida poikkeamia, esimerkiksi sosiaalisen tai eksistentiaalisen juurtuneisuuden puutetta joissakin yksilöissä. Ei kuitenkaan ole olemassa mitään yleisesti jaettua luonnollista asennetta. On vain yksilöllisesti vaihtelevia intensiteettejä kokea itsensä osana maailmaa ja suhteessa toisiin ihmisiin, ja nämä tuntemukset vaihtelevat kokijan tilanteesta, ajasta ja paikasta riippuen. Kuten kertomukset surusta tai sairastumisesta osoittavat, eksistentiaalisia tunnekokemuksia kuitenkin säätelevät kanonisoidut kertomukset siitä, mikä on odotuksenmukaista ja normaalia, mikä taas poikkeamista yleisesti jaetuista normeista ja -ihanteista. (Ratcliffe 2008, 4–8; Ratcliffe 2016a, 181.)

Olen itse päätynyt tutkimani kaunokirjallisen aineiston johdattamana luopumaan eksistentiaalisia tunteita koskevasta jaottelusta luonnolliseen tai tervejärkiseen orientaatioon, josta käsin arvioida anomalioita ja poikkeamia. Ensinnäkin eksistentiaaliset tunnekokemukset voivat olla yksilön minä- ja maailmasuhdetta parantavia yhtä lailla kuin niitä heikentäviä elämyksiä: myönteiset ja kielteiset tunteet kietoutuvat yhteen ja saavat erilaisina tunneyhdistelminä aikaan olemiselle ominaisen elävyyden tunnun ja merkityksen, myös fiktiivisissä esityksissä. Toisekseen absurdin kohtaamista kuvataan valitsemassani aineistossa psykopatologioiden ohella ilmiönä, jota arkipuheessa kutsuttaisiin eksistentiaaliseksi kriisiksi tai rajatilanteeksi.[41] Tällainen vieraantuminen

ne, joka ei ota maailmaa, sen olemassaoloa tai tapaa, jolla itse löydetään osana ympäristöä, annettuna ja itsestäänselvänä.

41 Esimerkiksi rajatilanteina hahmottuvat elämän käänne- ja kriisikohdat voivat kivuliaisuudestaan huolimatta olla tarpeellisia siirtymäriittejä, joissa tapahtuu itsen uudistumista (Jaspers 1970, 26–27). Traumatutkimuksessa on puhuttu *eksistentiaalisen kriisin* sijaan *eksistentiaalisesta* tai *rakenteellisesta traumasta*, jonka näen LaCapran (2000, 179–180 ja 194–195) tapaan jossain määrin ongelmallisena terminä. Eksistentiaalisen trauman näkökulmasta ihmisenä oleminen on itsessään "haava", jatkuvaa merkityksen poissaolon tai lykkäytymisen tai puutteen kokemista. On kuitenkin syytä korostaa, että emotionaalinen trauma voi syntyä myös pitkäaikaisen yhteiskunnallisen ja sosiaalisen sivullisuuden kokemuksista ja rakenteellisen sorron seurauksena, erityisesti riittävän turvallisuudentunteen puutteen vuoksi. Yhteiskunnallinen ja sosiaalinen sivullisuus myös altistavat *historialliselle traumalle* eli jonkin traumatapahtuman, kuten sodan, seksuaalisen tai muun väkivallan, luonnonkatastrofin tai onnettomuuden aiheuttamalle traumatisoitumiselle. (Ks. esim. van der Hart ja muut 2006; myös LaCapra 2000, 196.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ei välttämättä johdu yhteiskunnallisesta olosuhteesta, mutta usein se on yhteiskunnallisen tai muun kriisitilanteen synnyttämää sosiaalista tai eksistentiaalista vieraudentunnetta, joka syvenee, kun ihminen kohtaa jatkuvia vaikeuksia, sairastuu, kokee menetyksen tai jää kärsimyksensä kanssa yksin.

Tutkimani sivulliskuvaukset ovat luettavissa mielen sairastumisen ja trauman kuvauksina, mutta eksistentiaalisia tunteita kuvataan teoksissa myös tavoin, jotka kyseenalaistavat jakoa luonnolliseen ja poikkeavaan, joko sivullisen suhteessa itseensä tai sosiaaliseen ympäristöönsä. Poikkeavia ovat usein olosuhteet pikemminkin kuin niiden keskelle joutuneet, kuten Saastamoinen kirjoittaa omasta sukupolvikokemuksestaan. Analysoidessani tunteiden ja affektien poliittisuutta nojaan ensisijaisesti Sara Ahmedin näkemykseen tunteista sosiaalisesti ja ruumiillisesti tahmaisina tunteina, jotka eivät synny yksilöiden sisällä, vaan liikkuvat kehojen välillä. Tunteet itsessään luovat myös pintojen ja rajojen vaikutelman eli efektin sisä- ja ulkopuolesta "minän" tai "meidän" saadessa muotonsa. Arjen ruumiillisten kohtaamisten ohella tunteet osallistuvat kansankunnan tunneyhteisöjen affektiiviseen talouteen eli yhteiskunnallisten ja kulttuuristen käytäntöjen, ihanteiden ja normien kiertoliikkeeseen (Ahmed 2018, 19–21).

Eksistentiaaliset tunteet saavat usein valoisamman sävyn tarinamaailmoissa, joissa yksilöiden on mahdollista muuttaa tilannettaan, joko konkreettisesti tai löytämällä uusia ilmaisutapoja ja merkityksiä vaikeille kokemuksilleen.[42] 1950-luvun teoksissa ratkaisut jäävät usein avoimiksi tai johtavat umpikujaan. Tekstit kuitenkin tarjoavat lukijoilleen mahdollisuuden reflektioon, joka sallii kulttuurisesti torjutut, kielteiset tunteet tai yhteiskunnallisesti vaarallisena pidetyn tunneilmaisun tai sen tarkastelun sanataiteen keinoin. Pakottaessaan lukijan tutusta vieraan alueelle ja hankalaan valintatilanteeseen teokset voivat toimia myös eettisesti

42 Ratcliffe (2017, 204–221 ja 2008, 269–292) tarkastelee esimerkiksi surureaktion aiheuttamia aistimuksellisia kokemuksia ja uskonnollisia tunteita erillisenä kategoriana huomioiden niiden eksistentiaalisen luonteen. Ratcliffe tekee myös havaintoja siitä, kuinka liian mekanistis-materialistinen maailmankuva voi muuttua vieraannuttavaksi ja kivuliaaksi. Ratcliffen lähestymistapa muistuttaa tässä nykypsykologiaa, joka on edelleen nähnyt tarpeelliseksi erottaa muun muassa uskonnolliset tunteet ja psykopatologiat toisistaan, vaikka keskustelua näiden suhteesta on käyty William Jamesin *Varities of Religious Experience* -teoksesta (1902) lähtien (ks. mm. Ojanen 2019, 85–95).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

lukijoiden silmiä avaten tai heitä vapauttaen. Ylipäänsä hankalat kaunokirjalliset teokset houkuttelevat lukijaansa etsimään syitä joko tekstissä tai itsessään havaitsemalleen ristiriidalle sen lisäksi, että melankoliset teokset voivat olla esteettisesti, kielellisesti tai ruumiillisesti koettuina nautinnollisia. Tunnevaikutukset ovat kuitenkin arvaamattomia. Avantgardististen teosten lukeminen voi johtaa yhtä lailla hämmennykseen, torjuntaan, ärtymykseen tai ikävystymiseen, kuten teosten (aikalais)vastaanotto osoittaa.

## Epäluotettavuus, tunnelma ja arvot

Tunneilmapiirin (*Stimmung*) tai tunnelman (*athmosphere*) ja eksistentiaalisen tunteen käsitteet ovat tässä kirjassa keskeisiä kahdesta eri syystä. Ensinnäkin niiden avulla on mahdollista tarkastella henkilöhahmojen ja -kertojien tunnekokemuksia, jotka ovat vaikeasti kielellistettäviä, jopa mahdottomia pukea sanoiksi. Tarkkojen tunne-elämysten kuvailun sijaan kyse on kertojien ja henkilöhahmojen, ja samalla lukijan, astumisesta uuteen todellisuuteen, jossa ulkopuolisuuden ja vieraantumisen – tai vaihtoehtoisesti autenttisuuden ja elävyyden – kokemus lävistää koko tarinamaailman. Tunnelma ei liity ainoastaan suoraan tunteiden esittämiseen vaan yhtä lailla tekstin yleiseen jäsentymiseen sekä siihen, kuinka teksti suuntautuu kohti lukijaa ja maailmaa. Tunnelma voi saada vahvistusta kuvatuista tunnetiloista ja lukijan intuitiivisista tai tiedostetuimmista reaktioista näihin tunnetiloihin, mutta samalla se on laajempi, tekstin rakenteisiin eli kirjalliseen muotoon ja kieleen kiinnittyvä tekijä, joka ohjaa lukuprosessia useimmiten epäsuorasti. (Ks. Ngai 2005, 28–30 ja 46; Carroll 2003, 539; Lyytikäinen 2016, 37–38.)

Tunnelmaa ei voi myöskään lähestyä analysoimatta teoksesta välittyvää arvomaailmaa, joka niin ikään rakentuu usein epäsuorasti, kerroksisen retorisen vuorovaikutuksen avulla. Tässä epäsuoruudessa ilmenee yksi kaunokirjallisuuden vahvuus suhteessa muihin kielenkäytön ja tunneilmaisun muotoihin: kirjallisuus ammentaa arkikokemuksesta, mutta etäännyttäessään kokemusta esteettisesti se tarjoaa alustan eksistentiaalisten tunteiden prosessointiin mielikuvituksen keinoin, myös

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tavoilla, jotka laajentavat normatiivisen tunneilmaisun piiriä ja mahdollistavat vaikeiksi koettujen, moraalisesti vähempiarvoisiksi miellettyjen tunteiden prosessoinnin (Ngai 2005, 2). Tässä tulemme käsitteen toiseen käyttöarvoon: se on hyödyllinen nimenomaan esteettisten tunteiden ja tunnevaikutusten analyysissa.

Tunteiden, tunnelman ja arvojen yhteenkietoutuminen on kertomuksentutkimuksessa vielä pitkälti kartoittamatonta aluetta. Aihepiiriä on alustavasti tarkasteltu epäluotettavan kerronnan tutkimuksen sekä uuskritiikin piirissä (ks. myös Ngai 2005, 44; Lyytikäinen 2016, 48–49).[43] Retorisen kertomuksentutkimuksen pioneeri Wayne C. Booth tekee klassikkoteoksessaan *The Rhetoric of Fiction* (1961) alustavia huomioita oletetun tekijän (*implied author*) arvojen ja tekstin tunnesävyn (*tone*) tai tyylin (*style*) välisistä sidoksista. Booth viittaa tunnesävyllä tai tunnelmalla oletetun tekijän läsnäoloon tekstissä, erityisesti sellaisessa, jossa ei ole suoraa, arvottavaa kommentointia. Käsityksemme oletetusta tekijästä sisältävät Boothin mukaan nimenomaan tunteisiin ja arvoihin kytkeytyvät ulottuvuudet, jotka ovat sidoksissa henkilöhahmojen (ja kertojien) kokemuksiin, toimintaan ja tapahtumiin teoksen tematiikan ja symboliikan lisäksi. (Booth 1983, 70–74, 159.) Varhaisempia tekijän asenteeseen ja läsnäoloon viittaavia tutkimuksia on I. A. Richardsin runoudenanalyysia koskeva, uuskritiikkiä edustava teos *Practical Criticism* (1929), jossa Richards (1930, 182) erottaa tunteen (*feeling*) tunnelmasta tai tunnesävystä (*tone*) ja kirjoittaa jälkimmäisestä seuraavasti: ”[Puhujalla on tyypillisesti jonkinlainen *asenne suhteessa kuulijaansa*. Hän valikoi ja järjestää sanansa eri tavoin yleisön mukaan *tunnistaessaan* joko automaattisesti tai tietoisesti *suhteensa heihin*. Lauseiden sävy heijastaa tietoisuutta tästä suhteesta [– –].”[44] Richardsin uuskriittinen näkökulma eroaa pe-

43 Silvan Tomkins (1995, 68) korostaa arvojen ja tunteiden erottamattomuutta kirjoittaessaan Aristoteleen poetiikan pohjalta näin: ”It is our theory of value that for human subjects value is any object of human affect. Whatever one is excited by, enjoys, fears, hates, is ashamed of, is contemptuous of, or is distressed by is an object of value, positive or negative. Value hierarchies result from value conflicts wherein the same object is both loved and hated, both exciting and shaming, both distressing and enjoyable.”

44 ”[T]he speaker has ordinarily *an attitude to his listener*. He chooses or arranges his words differently as his audience varies, in automatic or deliberate *recognition of his relation to them*. The tone of his utterance reflects his awareness of this relation [– –].”

https://doi.org/10.21435/skst.1479

rustavalla tavalla Wimsattin ja Breadsleyn (1949, 31) myöhemmin tunnetuksi tekemästä affektioharhan (*affective fallacy*) käsitteestä, jolla he kuvaavat lukijan taipumusta sekoittaa tekstin tunnevaikutukset tekstiin itseensä. Pragmatismi lähtee päinvastoin liikkeelle oletuksesta, ettei taideteosta voi erottaa lukijan vastaanotosta riippumattomaksi alueeksi: teos syntyy lopullisesti vasta vastaanotossa (ks. Dewey 2005).

Kertomuksentutkimuksessa on alustavasti tehty huomioita epäluotettavan kerronnan tunnevaikutuksista, muun muassa lukijan kyvystä tuntea empatiaa epäuotettavalta vaikuttavaa kertojaa tai henkilöhahmoa kohtaan.[45] Pyrin tutkimuksessani kartoittamaan, missä määrin tunnevaikutukset kytkeytyvät epäluotettavuuteen, missä määrin muihin kerronnan osatekijöihin, kuten teosten lajityypillisiin piirteisiin, tunnelmaan, tyyliin ja kieleen. Epäluotettavan kerronnan yleistyminen on merkki 1950-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa tapahtuneesta episteemisestä eli tietoa ja sen rajautumista koskevasta maailmankuvan murroksesta, jota kertojien epäluotettavuus ja henkilöreflektoijien itse-epäily ja suhteellistaminen ilmentävät.[46] Aineistostani on ensimmäisen persoonan kertojien ohella löydettävissä tarinan ulkopuolisia kolmannen persoonan kertojia, jotka muistuttavat Franz Kafkan teoksille ominaisesta kerrontatekniikasta. Näennäisen objektiivisen kolmannen persoonan kertojan ja henkilöhahmon näkökulmat liukuvat yhteen tavalla, joka tekee haastavaksi päästä selville esimerkiksi vapaaseen epäsuoraan kerrontaan nojaavan teoskokonaisuuden arvoista. Näkökulman rajaus synnyttää usein myös vaikutelman siitä, että lukijalta piilotetaan (väliaikaisesti) tietoa. Tieto voi myös olla joiltakin osin ristiriitaista tai näkökulma henkilöhahmoon muuttua odottamattomin tavoin seuraten esimerkiksi henkilöhahmon lisääntyvää tietoisuutta itsestään, toisista ja

45 Aihepiiristä tarkemmin ks. esim. Keen 2007; van Lissa ja muut 2016; Phelan 2005, 2007a & 2007b. Kerronnallisesta empatiasta ja sen rajoista on ylipäänsä käyty viime vuosikymmeninä vilkasta keskustelua (ks. esim. Bloom 2016; Hogan 2011a; vaikeasta empatiasta Leake 2014).

46 Kotimaisen kirjallisuuden narrikertojia tutkinut Sari Salin (2008, 116) on aiemmin paikantanut epäluotettavan kerronnan rantautumisen Suomessa 1950-luvulle. Salin liittää kerrontakeinon Jorma Korpelan *Tohtori Finckelmanin* (1952) ilmestymiseen. Samoihin aikoihin Korpelan romaanin kanssa julkaistiin kansainvälisesti tunnetuimmat epäluotettavan kerronnan klassikot kuten Thomas Mannin (vuodesta 1905 saakka tekeillä ollut) *Felix Krull* (1954) sekä Vladimir Nabokovin *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), *Lolita* (1955) ja *Pale Fire* (1962).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

maailmasta. (Ks. mm. Sternberg 1978; Perry 1979; Pettersson 2015.) Tällaiset kertojat – olivatpa he ensimmäisen tai kolmannen persoonan kertojia – eroavat Boothin klassisesta epäluotettavuuden määritelmästä, joka korostaa kertojan ironisoitumista: Boothin mukaan oletettu tekijä, jonka arvot eivät vastaa kertojan arvoja, paljastaa lukijalle jotakin kertojan ”selän takana”.[47]

Eksistentiaalinen muutos kytkeytyy läheisesti kysymykseen kulttuurisesti jaetuista psykologisista käyttäytymisen normeista, joita on käytetty mittapuuna muun muassa kertojien mielenterveyden ja samalla kertojan arvojen ja luotettavuuden arvioimiselle (esim. Nünning 1997, 1999a ja 2005). Ranskalaisen eksistentialismin klassikkoteoksia lukiessa pääsemme usein todistamaan tunnekuvauksia, jotka haastavat arkikokemuksen rajoja. Sartren teoksessa kuvotuksen ja äklötyksen tunteet esitetään ensin mahdollisena sairautena, sitten tietoisuutena ei-mistään olemisen perustana. Modernin avantgarden hyperrefleksiivistä kokemuksellisuutta on aiemmin lähestytty paitsi itsetietoisuuden myös mielen sairastumisen lähtökohdista. Niin avantgarden teoriaa kuin mannermaista filosofiaa on tarkasteltu myös kärsimyksen ja kielteisten tunteiden etualaistamisen ja romantisoinnin näkökulmista. (Esim. Sass 1994; Ngai 2005; Felski 2008; Ovaska 2020.) Henkilöhahmon tai -kertojan normeista poikkeava ajattelu tai käyttäytyminen, tunneilmaisun standardien kyseenalaistaminen tai loogisen koherenssin ja kielellisen ilmaisun hajo(tt)aminen eivät kuitenkaan automaattisesti merkitse mie-

47 Boothin (1983, 158–159) klassisen määritelmän mukaisesti kertoja on epäluotettava silloin, kun kertojan arvot ja normit ovat ristiriidassa oletetun tekijän arvojen ja normien kanssa. Kognitiivista kulttuurintutkimusta edustava Ansgar Nünning (1999b, 69) puolestaan hylkää omassa määritelmässään oletetun tekijän käsitteen ja varioi Boothin mallia seuraavasti: ”Epäluotettavia kertojia ovat ne, joiden näkemys on ristiriidassa teoskokonaisuuden tai lukijan arvo- ja normisysteemin kanssa”. Oletettu tekijä on se taho, joka edustaa kulloisessakin teoksessa rakentuvaa arvojen kokonaisuutta. Tämä tekijän ”toinen itse” (Tillotson 1959, 22; Booth 1983, 71 ja 109) on väistämättä läsnä teoksessa, vaikka se olisi kuinka piilevä tai tekijän tiedostamatta tekstiin rakentunut. Lukijan rooli oletetun tekijän jäsentymisessä on keskeinen: hänen on tunnistettava se arvojen ja normien kokonaisuus, jonka tekijä on tekstiin luonut, jotta hän kykenisi tulkitsemaan teosta sen mukaisesti. Toisin sanoen lukijan on astuttava tekijän yleisön (tai Boothin termein oletetun lukijan) asemaan ja tehtävä arvionsa teoksen arvomaailmasta tekstin antamien signaalien mukaisesti. Nojaan itse Phelanin (2005, 45) myöhempään käsitykseen oletetusta tekijästä, joka ei viittaa tekstuaaliseen rakennelmaan vaan lukijan rakentamaan mielikuvaan todellisesta, lihaa ja verta olevasta tekijästä, tämän arvoista, uskomuksista, asenteista ja kyvyistä.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

lensairautta tai mielensairaus kerronnan epäluotettavuutta (ks. myös Salin 2008, 125). Usein kyse on modernin avantgarden tyylillis-kielellisistä piirteistä, joita ajan teokset hyödyntävät erilaisten tunne-efektien tuottamiseen riippumatta kertojien ja henkilöiden psykologisista ominaisuuksista (Williams 1989, 87).[48] Eksistentialistit eivät kaunokirjallisessa filosofiassaan kuvaa ainoastaan psykologisia mielentiloja, vaan yhtä lailla näiden kokemusten tuottamia ontologisia, moraalisia, metafyysisiä ja yhteiskunnallisia oivalluksia, joiden ymmärtäminen vaatii etäisyyden ottamista sivullisen näkökulmasta tai hänen esittämänsä ristiriidan kanssa elämistä.[49] Modernistisessa fiktiossa inhimillinen tietoisuus tulee alati tietoisemmaksi itsestään reflektoiden myös ruumiillisen, ympäröivän inhimillisen maailman kanssa vuorovaikutuksessa rakentuvan kokemuksen mekanismeja (esim. Herman 2011).

Vaikka sivulliset ovat usein minäkertojia, he eivät suinkaan aina ole epäluotettavia kertojia. Kaikessa epäluotettavuudessaankin sivullinen tai jopa hylkiökertoja saattaa olla poikkeuksellisen tarkkanäköinen ja paljastaa sosiaalisesta todellisuudesta asioita, jotka jäävät muilta huomaamatta. Esimerkiksi Dostojevskin Kellarimies on hylkiösankari, joka tuntee itsensä läpikotaisin. Juuri tässä itsetietoisuudessa ja hekumallisessa itsesäälissä piilee hänen ongelmiensa ydin. Korostunut itsetiedostus tuottaa ahdistuksen ja itsetarkkailusta nousevan ajatuskehän, jossa pyristelevä hylkiö tarkoituksellisesti ruokkii vuoroin alemmuudentuntoista, vuoroin ylemmyydentuntoista kaunaansa. (Bernstein 1992, 100; Salin 2008, 154.) Sivullisen hahmo ylipäänsä ilmentää eksistentialismista ammentavien kirjailijoiden pyrkimystä luoda tarinamaailmoja, jotka

48 Taiteilijat ovat myös omaksuneet piirteitä mielenterveydenhäiriöstä kärsivien potilaiden ”primitiivisistä” teoksista ja itseoppineilta, joiden tyylejä on tuotu institutionaalisen taiteen piiriin (Breton 1996, 18–19; ks. myös Rossi 2020, 22).

49 Esim. Beauvoir 2007, 101–102. Tunteiden kaunokirjallisiin, eksistentialistisiin kuvauksiin voi soveltaa myös sitä, mitä Sartre (2004a, 8 ja 61) kirjoittaa tunteiden fenomenologisesta tutkimuksesta tai reduktiosta Husserlia seuraten: tunnetta tutkitaan ”puhtaan transendenttina ilmiönä”, ei niinkään tiettyjä tunnekokemuksia tarkastellen vaan yrityksenä valottaa niiden kautta tunteen transsendenttia olemusta eräänä tietoisuuden muotona, jolla yksilö ymmärtää maailmassa olemisensa. Ratcliffen eksistentiaalisen tunteen käsite eroaa siten Sartren tunneteorian pohjana toimivasta metafyysisestä lähtökohdasta, joka on tunnistettavissa monista 1950-luvulla ilmestyneistä kotimaisista kaunokirjallisista teksteistä. Myös Jaspersin (1970, 19) mukaan monelle psykopatologiasta kärsivälle sairauden alkuvaihe voi tuottaa ”järkyttäviä metafyysisiä ilmestyksiä”, jotka vain harvoin saavat muiden tunnistamaa objektiivista merkitystä. Näin voi kuitenkin tapahtua taiteellisen kommunikaation tai filosofian välityksellä.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

kyseenalaistavat vallitsevaa arvopohjaa. Kellarimiehen, Roquentinin tai neiti Randellin kaltaisten marginaali-ihmisten arvot asettuvat usein vastahankaan vallitsevan tunneyhteisön normien ja lukijan arvojen kanssa. Itsetietoisuuteen liittyvät, sosiaalisesti rakentuvat tunteet, kuten häpeä ja syyllisyys, ahdistus ja inho, arroganssi ja kauna, korostuvat. Usein teokset kuitenkin rakentavat tilalle omat kapinalliset arvonsa, jotka tähtäävät (lukijan) autenttisempaan maailmassa olemiseen (Booth 1983, 299). Siinä missä toiset sivulliset tai hylkiöt ovat narreja tietämättään, jotkut heistä näyttäytyvät kaikessa epäsympaattisuudessaankin sympaattisempina juuri siksi, että he paljastavat suoraan myös vieraantuneisuutensa tai mahdollisen itsepetoksensa niin muille kuin itselleen (Bernstein 1992, 14; Booth 1983, 240).

Sivullis- ja hylkiökertomuksia lukiessa herääkin kysymys, ovatko epäluotettavuutensa tunnustavat hylkiöt lopulta epäluotettavia ja narriutensa tiedostavat narreja? (Ks. Salin 2008, 21 ja 125; Marcus 2006, 314–315.) Arvoineen ja ristiriitoineen hylkiö saattaa herättää lukijassa levottomuutta ja epäluottamusta, torjuntaa, ärtymystä ja inhoa, mutta voi silti paljastaa lukijalle myös tarpeellisia asioita. Kuten Camus'n *Putoaminen*-romaanin (1956, *La Chute*) Janus-kasvoinen kertoja, katumuksentekijä-tuomari Clamence esittää, miellyttävä valhe on usein tosiasioita helpompi hyväksyä. Usein fiktion esiin kutsumassa vuoropuhelussa on kyse yhtä lailla kertojan yleisön (ja oletetun lukijan) kuin narriksi heittäytyvän totuudenpuhujan itsepetoksesta:

> Vaikka mitäpä väliä sillä oikeastaan on? Eivätkö valheet loppujen lopuksi opasta meitä totuuden jäljille? Ja eivätkö minun juttuni, olivat tosia tai eivät, tähtää samaan, sisällä samaa? Mitä siis merkitsee, ovatko ne tosia vai sepitettyjä, kun ne kummassakin tapauksessa valaisevat sitä, mitä olen ollut ja mitä olen nyt. Toisinaan on helpompi saada selvää siitä, joka valehtelee, kuin siitä, joka puhuu totta. Totuus sokaisee kuin valo. Valhe sen sijaan on kaunista hämyä, jossa jokaisen esineen ääriviivat piirtyvät selvästi näkyviin. (P, 132–133.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Greta Olson käyttää *Putoamista* vertailevana esimerkkinä kirjoittaessaan Mohsin Hamidin *The Reluctant Fundamentalist* -teoksen (2007) postkolonialistisesta, kriittisestä kerronnasta: oletetun tekijän ”ironisen sensibiliteetin” jakaminen muuttaa lukijan suhdetta ensisilmäyksellä epäluotettavalta vaikuttavaan kertojaan. Olsonin mukaan kerronnan epäluotettavuus voi toimia fiktiossa myös ideologiakritiikin välineenä, erityisesti silloin, kun äänessä ovat yhteiskunnallisesti epätasa-arvoisessa asemassa olevat, marginaalista nousevat kertojat. Esimerkiksi feministinen kirjoitus on monesti hyödyntänyt ironiaa kyseenalaistaakseen piiloon jääviä valta-asetelmia (ks. esim. Lanser 1986). Epäluotettavana näyttäytyvä kerronta on tälläisissa tapauksissa merkki vastarinnasta ja tiedostamisesta pikemminkin kuin itsepetoksesta tai epäautenttisuudesta. Epäluotettavaa kerrontaa onkin mahdollista lähestyä retorisena strategiana, jota tekijä hyödyntää kyseenalaistaakseen etuoikeuksia, paitsi omiaan myös lukijan. Camus'n teoksessa kaunis hämy viittaa Platonin luolavertaukseen: tosiseikkojen paljastaminen vaatii varjoja, sillä valolle suoraan altistuminen saa katsojan sokaistumaan tai kieltämään näkemänsä. (Marcus 2006, 321.) Epäluotettavan kertojan itsereflektiokykyä korostava näkökulma eroaa radikaalilla tavalla epäluotettavuuden narratologisista kategorioista, joissa kysymystä on lähestytty normatiivisesti kertojan moraalisena tietämättömyytenä, havaintoon, kommunikaatioon tai kyvykkyyteen liittyvänä puutteellisena ymmärryksenä tai kertojan erehtyvyytenä (Olson 2018, 156–157 ja 168; Marcus 2006, 314–315).

## Kokemuksellinen ristiriita ja sivulliskertomusten tunnevaikutukset

Ranskan vallankuvauksen jälkeen kulttuuriseen mytologiaan vakiintunut moraalin rajoja uhmaavan ajattelijan tai hullun taiteilijan hahmo kuvastaa Bernsteinin (1992, 7–8) mukaan hylkiösankarin – tai eksistentialistisen antisankarin – synnyttäneen todellisuuden kaksijakoisuutta. Hylkiön ja sivullisen vakiintuminen kulttuuriseen kuvastoon heijastaa yhtäältä järjestäytyneiden ja sivilisoituneiden yhteisöjen arvotyhjiötä, toisaalta kiinnostusta pidäkkeettömään tunneilmaisuun, anarkiaan ja ri-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tualisoituun väkivaltaan, joka ilmenee kristinuskon ja pakanallisten kulttien ohella Kierkegaardin ja Nietzschen kaltaisten eksistenssifilosofien ajattelussa. Karnevalistinen uhraaminen ilmentää valtahierarkioiden hetkellisen kääntämisen ohella kaipuuta vitaaliin, alkukantaiseen luonnontilaan ja primitiivisyyteen, joka kulttuurisissa esityksissä sekä demonisoidaan että romantisoidaan. Primitiivisyyden esitykset saavat yleensä myös yhteiskuntakriittisiä sävyjä. (Rossi 2020, 10–19.) Nykyaikakriittisyyteen kytkeytyvä katkera karnevaali voi kuitenkin tarkoittaa myös alkuperäisen myytin ja siihen sisältyvän väkivallan häivyttämistä tai ironista etäisyyttä, joka siirtää julmuuden ja misogynian metafyysisen ja esteettisen alueelle. Filosofis-kirjallisten ajatuskokeiden tarkoituksena on näyttää transgressiivisissa rajanylityksissä ilmenevät mahdollisuudet tai ihmisen keskinkertaisuus, rappio ja pahan ylivalta. Bernstein (1992, 7–8) esittää abjektisankarin kulttuurisena myyttinä, jolla on moderniteetin puitteissa erityinen sosiaalinen funktionsa: sivilisaation karkoittama Toinen, joka tekee paluun kulttuurin periferiasta keskustaan, ilmentää yhteisön nostalgista kaipuuta alkuperäiseen sekä abjektin lumoa, joka kutkuttaa tasapuolisesti niin porvariston, älymystön kuin taiteilijoiden mielikuvitusta.

*Sivullisen* ja *Inhon* kaltaiset teokset tuottavat arvojen ambivalenssia, jota Marco Caracciolo (2013) on tarkastellut psykologien *kognitiiviseksi dissonanssiksi* kutsuman ilmiön valossa: itseydenkokemusta horjuttava, epämukava dissonanssi syntyy, kun yksilö huomaa ylläpitävänsä samanaikaisesti kahta psykologisesti yhteensopimatonta kognitiota eli uskomusta, asennetta tai mielipidettä.[50] Itse puhun *kokemuksellisesta ristiriidasta*, joka on absurdin kertomuksen ydintä. Myös sivullista henkilöhahmoa tai -kertojaa ajavat usein kahtaalle minuutta repivät voimat, jotka tuottavat kertomukseen kerrottavuutta. Sartre kuvaa Roquentinin yksilönä, joka ymmärtää, että hänen vieraudentuntonsa ovat järkeä vailla. Tämä tietoisuus ei riitä muuttamaan hänen tilannettaan: ”Minulla ei ole huolia, ei esimiestä, ei vaimoa, ei lapsia. Rahaa taas on kuin ko-

50 Dissonanssi ratkaistaan joko torjumalla aiempaa uskomusta horjuttava tieto tai muuttamalla ristiriitaiset kognitiot yhteensopiviksi (ks. Festinger 1957). Kognitiivisen dissonanssin vähentämiseen perustuva reaktio auttaa Eliot Aronsonin (2008, 192) mukaan yksilöä ylläpitämään positiivista minäkuvaa eli käsitystä itsestä arvokkaana, älyllisesti kyvykkäänä ja hyviin eettisiin päätöksiin kykenevänä yksilönä.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

roillaan eläjällä. Olen vain olemassa, siinä kaikki. Ja tällainen huoli on niin epämääräinen ja niin metafyysinen, että se suorastaan hävettää." (I, 154.) Roquentin tuntee tilanteessaan vuoroin häpeää, vuoroin kyynistä halveksuntaa. Ristiriidan olemassaolo ei puolla muutosta.[51] Ahdistusta, huolta ja häpeää tunteva yksilö ei tyypillisesti ole poliittinen toimija. Päinvastoin hänestä voi tulla muiden heikkoudet tunnistava ja niitä hyödyntävä herhiläinen tai rienaaja, joka nauttii aiheuttamastaan kaaoksesta eikä edes halua muuttaa vallitsevia olosuhteita. (Bernstein 1992, 99.) Toisaalta häpeän on nähty kumpuavan syyllisyyden tavoin sosiaalisesta vastuuntunnosta ja vastuunkantamisesta, mikä yhdistää Sartren teoksen Camus'n moralistiseen eetokseen: valitessaan itsensä yksilö valitsee koko ihmiskunnan puolesta.[52]

Sivullisen dissonantit kokemukset voivat herättää lukijassa samaistuvaa myötäelämistä, mutta myös arvojen ristiriitaa. Henkilöhahmon maailman ja oman maailmankuvan välisen jännitteen kanssa tullaan Caracciolon mukaan toimeen tukeutumalla joko asenteen muutokseen (*attitude change*) tai vastarintaan (*imaginative resistance*). Ensimmäinen vaihtoehto tarkoittaa sitä, että lukija omaksuu lukukokemuksen lopputuloksena uskomuksia ja arvoja, joita hän on läpielänyt lukuprosessin aikana, ja arvojen muutos vaikuttaa myös hänen käyttäytymiseensä, valintoihinsa ja tapoihinsa kohdata itsensä ja muut fiktion ulkopuolella. Jälkimmäisessä vaihtoehdossa lukijan maailmakuva sen sijaan estää häntä muodostamasta empaattista sidettä henkilöhahmoon eikä muutosta tapahdu; pikemminkin oma arvomaailma saa luetusta vahvistusta. Caracciolon mukaan suurin osa lukukokemuksista sijoittuu esteettis-eettisellä jatkumolla näiden kahden äärireaktion väliselle harmaalle alueelle, jolla liikkuminen ei jätä lukijaan jälkiä tai jättää niitä vain väli-

51 Toisin kuin syyllisyys, joka kohdistuu häpeälliseen tekoon ja saa kokijansa muuttamaan toimintaansa, häpeä on lamaannuttava ja vahingollinen tunne sikäli, että se suuntautuu kokijaan itseensä: minään sellaisena kuin se nähdään muiden silmin (Katchadourian 2010, 14 ja 19).

52 Analysoidessaan Camus'n *La Chute* -romaanin epäluotettavaa kerrontaa Amit Marcus (2006, 323–324) kiinnittää huomiota kerronnalliseen manipulaatioon, joka tähtää kertojan tunteman huonon omantunnon tartuttamiseen lukijaan. Eksistentialistit ovat kuitenkin itse korostaneet kirjailijan ja lukijan välistä "pyyteettömyyttä" lukuprosessin peruspilarina (Sartre 1976, 62) ja argumentoineet tunnevaikutusten manipulointia vastaan: kirjoittaessaan tekijän on itse osallistuttava siihen taiteelliseen tutkimukseen, johon hän kutsuu lukijansa ja asetettava myös itsensä alttiiksi ja vastuunalaiseksi (Beauvoir 2007, 96).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

aikaisesti. (Caracciolo 2013, 23–24 ja 32–33). Kaunokirjallisuudella on kuitenkin lähtökohtaisesti puolellaan muita ilmaisumuotoja joustavampi kyky tuoda lukijan ulottuville näkökulmien moneutta, jolle herkistyminen on edellytys eettiselle toimijuudelle (Meretoja 2018, 4–5).

Sivulliskertomusten ytimessä oleva kokemuksellinen ristiriita tuottaa tällaista näkökulmien moneutta. Kaunokirjalliset sivulliset ja hylkiöt kutsuvat meitä lukijoina yhtäältä tunnistamaan kokemuksiamme ja toisaalta tulemaan tietoisiksi mahdollisista väärintunnistamisen ja -lukemisen mahdollisuuksista, joita muukalaisuuden kuvasto tuottaa. Saatamme nähdä sivullisessa jotakin, mitä hänessä ei ole, ja samalla kenties hukkaamme jotakin, mitä hänessä on. Toiseksi reaktiona vieraaseen ja kiehtovaan voi olla (hetkellinen) lumoutuminen: toden ja fantasian sekoittuminen, analyyttisen mielen ja todellisuudentajun hukkaaminen miellyttävään uppoutumisen kokemukseen, joka kohtaamisen seurauksena koetaan. Lumoutuminen voi olla myös eettisesti ongelmallista hallinnan menetystä ja samaistumista hylkiö- tai antisankarin inhimilliset arvot kadottavaan maailmaan. Kolmanneksi muukalaisen kohtaaminen lupaa meille tietoa. Hän saa lukijan kiinnostumaan siitä, mitä hänellä on sanottavanaan, ehkä jopa menettämään ”tervejärkisyytensä”. Samalla, kun sivullinen paljastaa jotakin siitä, miten asiat maailmassa ovat, hän voi kuitenkin johtaa yleisöään harhaan, jopa valehdella ja manipuloida tietoisesti. Neljäntenä ominaisuutenaan avantgardistiset sivulliskuvaukset paljastavat kirjallisuuden voiman shokeerata ja häiritä: niille on ominaista transgressio, vieraannuttaminen, todellisuuden paikaltaan nyrjäyttäminen, toisinaan myös subliimi tai makaaberi kauhu; kapinan, väkivallan ja perversion estetiikka, joka tehotessaan merkitsee iskua aiemmalle tavalle tajuta maailma. Usein sokki on sekä älyllistä että ruumiillista. Sokin tunneskaala liikkuu ääritilasta toiseen: ekstaattisesta ilosta ja vapaudentunteesta inhoon, pelkoon ja kauhuun, täydelliseen tunnottomuuteen ja tunteiden poissaoloon. Sokin vaikutukset laajentuvat hitaasti ja tulevat viipeellä tai iskevät äkillisenä yllätyksenä: sokki on katkos; tunne ajasta ennen ja jälkeen.[53]

53 Jaotteluni perustuu Rita Felskin (2008, 14) uusfenomenologiseksi kutsumaan lähestymistapaan, jossa hän erottaa neljä eri lukemisen motiivia: 1) tunnistamisen (*recognition*), 2) lumoutumisen (*enchant-*

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Kaunokirjalliset teokset vaikuttavat harvoin näin kokonaisvaltaisesti. Saastamoisen kuvaus Camus'n teoksen vaikutuksesta kuitenkin todistaa tällaisen esteettisen kokemuksen täysin mahdolliseksi.[54] Varsinkin avantgardististen teosten kohdalla on tyypillisempää kokea sokin sijaan ikävystymistä tai typertynyttä lamaannusta, jota Sianne Ngai on kutsunut uudistermillä *stupliimi* (*stublimity*). Esteettisenä kokemuksena ja tunne-efektinä stupliimi on sekoitelma subliimia ja kyllästyneisyyttä, typertymistä tai typeröitymistä (*stupify*). Toisin kuin kauhuromanttinen subliimi, joka kumpuaa itseyden kokemusta horjuttavista kauneuskokemuksista, stupliimi on lukijan tyhmistynyttä ällistystä, joka jättää hänet lamaannuksen tai turtumuksen valtaan. Teoksessaan *Ugly Feelings* (2005) Ngai käsittelee stupliimin ohella muita rumiksi tunteiksi kutsumiaan tunnekokemuksia – ahdistusta, ärtymystä, kateutta, paranoiaa ja inhoa – joita on usein pidetty moraalisesti alempiarvoisina, sekä esteettistä efektiä, jota hän kutsuu *animoituneisuudeksi* (*animatedness*). Animoituminen tekee niin lukijasta kuin henkilöhahmoista mekaanisia manipuloinnin tai liikuttelun kohteita. Henkilöiden mekanistisuus tai paperisuus saattaa paradoksaalisesti laittaa liikkeelle myös voimakkaita esteettisiä tunteita, mikä on tyypillistä absurdin ja surrealismin poeettiselle mekaniikalle (ks. esim. Esslin 1980, 21–22; Gavins 2013, 57). Sana emootio itsessään juontaa latinan sanasta *ex-movere*, joka tarkoittaa liikettä ulos tai kohti jotakin. Rumien tunteiden aiheuttamat reaktiot ovat sukua sokille, mutta sokkia lievempinä reaktioina ne heijastavat moderniteetille ominaista ei-poliittista poliittisuutta ja ei-katarttisuutta: moderni taide etualaistaa vapautumisen tunteen epäonnistumisen ja tekee tästä epäonnistumisesta lopulta hyvin poliittista. (Ngai 2005, 1–2 ja 9.)

*ment*), 3) tiedon (*knowledge*) ja 4) sokin (*shock*). Näiden kategorioiden avulla on mahdollista lähestyä myös tekstin ja lukijan välistä vuorovaikutusta.

54 Saastamoinen (1957c, 372) kuvaa Samuel Beckettin *End game* -näytelmän tuottaneen hänessä samankaltaista älyllis-ruumiillista järkytystä. Kyseessä on eräänlainen Stendahlin syndrooman käänteiskokemus: hurmion sijaan taiteen vastaanottaja kohtaa tyhjiön tai kauhuntäyteisen, esteettisen painajaisen. Absurdia teatteria tutkineen Esslinin mukaan uusi taidemuoto koetteli aikanaan ennen kaikkea taiteen ammattilaisten kykyä vastaanottaa täysin uudenlaisille periaatteille rakentuvaa teatteria. Vuonna 1957 eräs Beckettin *Waiting for Godot* -näytelmän yleisöistä koostui San Quentinin vankilan vangeista, jotka tajusivat vaistomaisesti, mistä näytelmässä oli kyse tai mistä kaikesta siinä *voisi* olla kyse: jos Godot olisi kaiken odotuksen jälkeen ilmestynyt paikalle, hän olisi mitä luultavimmin ollut suuri pettymys. (Esslin 1980, 19–20.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Stupliimi ja muut rumat tunteet voidaankin nähdä sosiaalisiin tunnerakenteisiin kytkeytyvinä ilmiöinä samaan tapaan kuin Flatley hahmottaa melankolian historiallis-esteettisenä käytäntönä. Avantgardelle tyypillinen vieraannuttaminen ja vaikeuttaminen heijastavat osin resignoitunutta tai syyllisyydentuntoista itsetutkiskelua aikakautena, jona taide on menettänyt poliittista muutosvoimaansa. Sen teho on usein kielteisten tunteiden poetiikassa tai vastahangassa: tenän tekemisessä, kriittisessä uppiniskaisuudessa ja torjunnassa poliittisesti uhmakkaan vastarinnan sijaan. (Ngai 2005, 1–3; Sihvonen 2020, 9–10.)[55] Surrealismi pyrkii toisaalta herättämään vastaanottajassa myös myönteisinä koettuja ja energisoivia tunteita: ihmetystä (*wonder*), hämmennystä ja haltioitumista, jotka tähtäävät vastaanottajan uteliaisuuden ja mielikuvituksen virkoamiseen tai miellyttävään itseydenkokemuksen menettämiseen (Kaitaro 2001, 136–142). Sokkiefektiä puolestaan haetaan keskiluokkaa tai porvaristoa järkyttävien tabuaiheiden käsittelyllä ja kokeilemalla yhteisön moraalisen mielikuvituksen rajoja. Keskiluokkaisen tai porvarillisen lukijakunnan ja taiteilijan yhteistyönä kirjallisuus muuttuu Sartren mukaan helposti *vain* kirjallisuudeksi; joko harmittomaksi viihteeksi tai taiteen vapaaksi leikkikentäksi, jossa taiteilija voi vapaasti toimia mielitekojensa mukaan. Tällaiset olosuhteet tuottavat joko kaunan estetiikkaa tai arkisesta todellisuudesta irrotettua, ikään kuin pyhää kirjallisuutta, jota taiteilija tekee itselleen, toisille taiteilijoille tai Jumalalleen. (Sartre 1976, 113–115 ja 121–123.)

Avantgardistinen kirjallisuus muodostaa omalakisen alueensa, mutta sen suhde todellisuuteen on edelleen mahdollista nähdä myös eettisesti ja poliittisesti kumouksellisena: avantgarden muotokokeilut toimivat keinona uudenlaisen todellisuus- ja merkityskokemuksen välittämiseen (ks. Meretoja 2004, 121–122 ja 2007, 184). Kuten kertomuksia voidaan käyttää lukuisiin eri tarkoituksiin, myös lukuprosessien lopputulokset

55 Sihvosen mukaan vastahanka ei ole passiivista reagointia, vaan vastarinnan tapaista aktiivista tekemistä ja uuden avaamista, jolla on oma estetiikkansa ja etiikkansa. Se on kärsivällisyyttä vaativaa kestämistä ja luopumisesta kieltäytymistä, paikallaan pysymistä ja toimimatta jättämistä, joka voi herättää siihen kohdistuvassa toimijassa suurta ärtymystä: ”Vastahanka on luovaa ja affirmatiivista eli ’myöntävää’ halua, joka tuottaa erilaisia suhteita pyrkien pakottamaan vallan rakenteita muuttumaan, siinä joko onnistuen tai epäonnistuen” (Sihvonen 2020, 10.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

voivat olla arvaamattomia ja syyt lukemiseen vaihtelevia. Manifestissaan *Uses of Literature* (2008) Rita Felski puhuu yksipuolisuuden harhasta, joka on vaivannut erityisesti avantgarden teoriaa ja vastaanottoa.[56] Lukijat eivät lue vain sivistyäkseen, kultivoidakseen estetiikan tajuaan, haastaakseen itseään tai kehittyäkseen moraalisesti, vaan yhtä lailla viihtyäkseen, tullakseen yllätetyiksi tai saadakseen tietoa itsestään ja maailmasta. Avantgardistisen taiteen ennustama kehitys tai sen itselleen muotoilema tehtävä eivät ole useinkaan vastanneet historiallisesti tapahtunutta muutosta (Veivo & Katajamäki 2007, 14). Kirjallisuuden kokonaisarvoa ei olekaan mielekästä palauttaa yksinomaan joko tekstin aikaansaamaan yhteiskunnalliseen muutokseen tai taiteeseen arjen ulkopuolelle jäävänä, puhtaasti taiteeksi rajattuna alueena. Muutos tapahtuu lukijan konkreettisessa, materiaalisessa suhteessa lukemaansa teokseen, aikansa sosiaaliseen ja poliittiseen ympäristöön sekä erilaisiin tulkintayhteisöihin, joissa teoksia luetaan ja uudelleenluetaan, ja joista käsin ne vaikuttavat ympäröivään todellisuuteen.[57] Depressiivisen ja katkeran melankolian ohella menetyksen aiheuttama melankolia voi olla yhtä aikaa surullista ja miellyttävää menetyksen reflektointia, mutta myös sosiaalisesti mobilisoivaa, ärhäkkää ja jopa anarkistista ärtymystä, joka energisoi vastaanottajaansa (ks. Brady & Haapala 2003; Flatley 2008). Näissä muodoissa melankolia mahdollistaa aktiivisen toimijuuden, joka on edellytys taiteelle sosiaalisena muutosvoimana.

56 Myös Ngai (2005, 3 ja 313–314) kommentoi paranoidiseen ja vastahankaiseen lukemiseen liittyvää kielteisten tunteiden etualaistumista ja estetisointia. Muun muassa Marxin, Freudin ja Nietzschen ajattelussa toistuva ajatus piilevän paljastamisesta on vaikuttanut taiteen lukemisen perinteeseen, kuten Keen (2011, 12) toteaa viitaten Paul Ricoeurin *Freud and Philosophy* (1971) teokseen. Eve Kosofsky Sedgwick (1997) on ehdottanut kriittisen, paranoidisen lukemisen (*paranoid reading*) käytäntöjen rinnalle parantavaa lukemista (*reparative reading*).

57 Ks. esim. Felski 2008, 1–10 ja 18; ks. myös Keen 2007, 168; Caracciolo 2013; Kortekallio & Ovaska 2020. Taiteen itseisarvoa tähdentävä Heidegger (1995, 70) korostaa metafyysisen taideteoksen luonnetta jonakin, jonka totuus tapahtuu ja *on* riippumatta taiteen vastaanotosta; tosin vasta taiteen vaalijoiden olemassaolo tekee taideteoksesta teosmaisen: ”Teos ei voi olla olematta luotu. Sen vuoksi se tarvitsee olennaisesti luojia. Yhtä vähän luodusta itsestään voi tulla oleva ilman vaalijoita.” Heideggerin (1995, 75) taidekäsitys on kuitenkin lähtökohtaisesti ei-retorinen ja korostaa teosta sinä, missä totuus tapahtuu: ”Teoksen vaikutus ei ole vaikuttamisessa. Se juontaa teoslähtöisesti tapahtuvaan muutokseen olevan kätkeytymättömyydessä eli olemisessa.”

https://doi.org/10.21435/skst.1479

## Tutkimuksen metodeista ja rakenteesta

Lähden viidessä tapaustutkimuksessani liikkeelle teosten kerronnallisista strategioista ja muista tekstin elementeistä, jotka kytkeytyvät eksistentiaalisten tunteiden, affektien tai emootioiden kerronnallistamiseen. Analyysien tavoitteena on kuitenkin edetä tunne-episodien kuvausten kartoittamisesta kohti lukemisen dynamiikan tutkimusta. Lukijan kokemat tunteet poikkeavat tarinamaailmassa kuvatuista eksistentiaalisista tunteista siten, että niillä on kohteensa: teksti ja sen rakenteet. Toisin sanoen tekstien tunnelmat ja henkilöhahmojen tunteet – niin eksistentiaaliset tuntemukset, affektit kuin tietoisemmatkin tunnetilat – herättävät lukijassa tunnereaktioita, jotka eivät ole sattumanvaraisia vaan tulosta tekijän enemmän tai vähemmän tietoisesti tekstiinsä rakentamista vaikutusstrategioista. Vaikka lukukokemus nostaa pintaan spontaaneja eläytymisen tai vieraantumisen kokemuksia, lukeminen on toimintaa, johon sisältyy aina myös tietoista kognitiivista prosessointia – eksistentialistien termein refleksiivistä tietoisuutta. Epäluotettavan kerronnan ohella tarkastelen ironialle, metafiktiolle ja modernistiselle allegorisuudelle tai mielikuvitukselliselle ominaista kaksi- tai monihahmotteisuutta ja sen vaikutusta tunnelmien ja tunnesävyjen, arvojen ja tunnevaikutusten rakentumiseen. Kiinnitän huomiota myös avantgardistisen tyylin ja kielen ominaispiirteisiin: absurdismin, surrealismin ja *nonsensen* vaikutukseen tunnelmien ja tunnevaikutusten tuottajina.

Puhuessani lukijasta viittaan tekstin vastaanottajaan, josta kertomuksentutkijat (Rabinowitz 1987; Phelan 2005) ovat käyttäneet termiä tekijän yleisö (*authorial audience*). Tarkastelutapani eroaa jossain määrin kognitiivisista suuntauksista, joissa esimerkiksi epäluotettavaa kerrontaa on tarkasteltu lähinnä lukijasta ja lukijan tunnistamista kulttuurisista malleista käsin.[58] Teosanalyysini keskeisenä lähtökohtana on ajatus siitä, että lukukokemus tunnevaikutuksineen on sidoksissa tekijän luomaan muotoon, jonka jäsentymiseen vaikuttaa myös tekijän tieto kulttuurisis-

58 Kognitiivisen ja retorisen lähestymistavan eroista ja yhdistämisestä ks. Nünning 2005; molempien kritiikistä Olson 2018.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ta malleista.[59] Todellinen lukija voi asettua teoksissa rakentuvaan tekijän yleisön lukijapositioon, mutta vastaanottoon ja tunnereaktioihin vaikuttavat myös kunkin lukijan henkilökohtaiset kokemukset, ihanteet, arvot ja arvostukset, jotka rakentuvat suhteessa kulttuurisiin käytänteisiin ja erilaisiin tulkintayhteisöihin. Koska keskityn tutkimuksessani tunteisiin ja tunnevaikutuksiin, kutsun näitä tulkintayhteisöjä *tunneyhteisöiksi*. Historioitsija Barbara Roseweinin tapaan ymmärrän tunneyhteisön (*emotional community*) joukoksi yhteisöön kuuluvia jäseniä, jotka jakavat tietyt tuntemisen ja tunneilmaisun tyylit ja tavat. Laajojen kuvitteellisten tunneyhteisöjen, kuten kansakuntien tai tietyn aikakauden sosiaalisten luokkien, sisälle syntyy tyypillisesti suppeampia ala- tai vastakulttuureja, joita luonnehtivat vallitsevista tunnetyyleistä ja -normeista poikkeavat tuntemisen ja tunneilmaisun tavat. (Rosenwein 2006, 23–25 ja 2016, 3; ks. myös Rossi & Nykänen 2020, 11.)[60] Kirjallisen eksistentialismin voi nähdä luovan vastakulttuurille ominaisia tunneilmaisun käytänteitä, jotka ammentavat jo olemassa olevista alakulttuureista ja taiteen marginaaleista.

Kuten James Phelan (2007a, ix–x) toteaa, kiinnostava kysymys on, luemmeko lopulta saman kirjan, kun luemme samaa kirjaa. Onko esimerkiksi Kafkan romaani *Linna* (1926, *Das Schloß*) kuvaus yksilöstä modernin byrokratian rattaissa vaiko eksistentiaalisen tai uskonnollisen etsinnän kuvaus eli metafyysinen romaani? Aihealueen empiirinen kartoitus paljastaa, että lihaa ja verta olevilla lukijoilla saattaa olla hyvinkin erilaiset käsitykset muun muassa kirjan johtoajatuksesta tai teemasta. Enaktivistisessa[61] lukemisen mallissaan Caracciolo (2014, 4) puhuu lu-

59 Fenomenologisessa vastaanotontutkimuksessa on usein keskitytty teosobjektin ja lukijan tietoisuuden väliseen suhteeseen tai puhuttu Roman Ingardenin tapaan tekstin intentiosta. Fenomenologiasta ammentaneet kirjaillisuudentutkijat ovat olleet toisaalta kiinnostuneita myös teos-tekijä -suhteesta ja kirjailijapersoonallisuuksista jolloin lukijan rooli ja teosten aiemmat tulkinnat ovat jääneet sivuun (ks. esim. Eira Poson 1987 tutkimus Juha Mannerkorven teosten maailmankuvasta).

60 Kuten historioitsijat ovat korostaneet, tunneyhteisöt voivat olla paitsi kuvitteellisia, arkisten käytäntöjen, rakenteiden ja instituutioiden yhteen sitomia ryhmiä (joihin kuuluvat yksilöt eivät koskaan kohtaa) myös todellisia yhteisöjä, joissa tunnetyylit ja -kielet syntyvät konkreettisessa, materiaalisessa ja affektiivisessa vuorovaikutuksessa yhteisöön kuuluvien jäsenten välillä.

61 Enaktivismi edustaa ns. toisen sukupolven kognitiotieteissä viime vuosikymmeninä kehittynyttä suuntausta, joka näkee kognition ruumiillisena, emotionaalisena, toiminnassa ja vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa syntyvänä.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

kemista suuntaavista henkilökohtaisista historioista kokemustaustana (*experiential background*), jolla hän tarkoittaa menneiden kokemusten ja arvojen vaikutusta tapoihin, joilla lukija on vuorovaikutuksessa lukemansa teoksen, ja ylipäänsä ympäristönsä, kanssa. Esimerkiksi lukijan sukupuoli tai sukupuolittuneet käsitykset tunteista vaikuttavat vastaanotossa spontaaneina, ruumiillisina kokemuksina. Kertomukset voivat myös hyödyntää tiettyjä kanonisoituja tai populaareja kertomusmalleja pyrkiessään herättämään vastaanottajassa tunnereaktioita. (Warhol 2003.) Lukukokemusta muovaavat yksilöllisestä kokemushistoriasta kumpuavat kokemukselliset jäljet, jotka voivat lukiessa aktivoitua tai uudelleenvirittyä, mutta myös mentaaliseksi tai ruumiilliseksi simulaatioksi kutsuttu ilmiö, joka tuottaa uusia, tarinalähtöisiä kokemuksia (*story-driven experiences*). Lukiessaan lukija synnyttää mielikuvituksensa avulla tekstin pohjalta tarinamaailman, joka mahdollistaa kokemuksellisesti erilaisia asioita kuin reaalitodellisuus, vaikka väistämättä noudattaa joitakin sen lainalaisuuksia. (Caracciolo 2014, 4–5; myös Jauss 1989, 204.) Kysymys voidaankin muotoilla seuraavasti: voimmeko kokea saman teoksen samalla tavalla? Empiiriset havaintomme nimittäin paljastavat, että lukiessamme jaamme usein samankaltaisia kokemuksia, jotka itsessään paljastavat kiinnostavia kysymyksiä tekstin estetiikasta ja etiikasta (ks. Phelan 2007a, x).

Hyödynnän tapaustutkimuksissani menetelmällisesti paitsi lukemisen fenomenologiaa ja tunteiden monitieteellistä tutkimusta myös retorista kertomuksenteoriaa, jonka perusperiaatteet Phelan on esitellyt teoksissaan *Living to Tell about It* (2005) ja *Experiencing Fiction* (2007). Retorinen luenta olettaa aina vuorovaikutteisen kehän tekijän, kielellis-tekstuaalisten ilmiöiden ja lukijan välille (ks. Phelan 2007a, 5).[62] Lähestyn eksistentiaalisten tunteiden kerronnallistamista kolmesta eri näkökulmasta, jotka koskevat niin teoksen muotoa, kertomisen dyna-

62 Myös Sartren mukaan eksistentialistisen teoksen lukeminen on aina näiden kolmen osatekijän summa. Lukemisen ohjauksesta vastaa kirjailija, joka suuntautuu kohti lukijaa sanojen välityksellä: ”Lukeminen on toisin sanoen ohjattua luomista. [– –] Kirjoittaessani minä kehotan lukijaa antamaan objektiivisen olemassaolon sille, mitä minä itse kielen avulla olen ryhtynyt paljastamaan.” (Sartre 1976, 48–49.) Henkilöhahmon tunteet ovat vain ”pelkkiä vaisuja merkkejä”, mutta ne toimivat paperilla ”kuin ansat, jotka kiihottavat meidän tunteitamme ja heijastavat ne meitä päin” (mts., 49).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

miikkaa kuin lukemisen kokemusta. Näistä ensimmäinen on oletus, jonka mukaan arvostelmat, joita teemme lukijoina henkilöistä ja kertojista (sekä kirjailijoista kertojina), ovat keskeisiä kertomuksen muodon ja sen arvojen ymmärtämiselle ja kokemiselle. Arvostelmat ovat tunnereaktioihin liittyviä kognitiivisia arvioita tai eettisiä päätelmiä, joita teemme tarinamaailmasta[63] ja siinä kuvatuista tapahtumista sen lisäksi, että tarinamaailmat luovat meissä Caracciolon kuvaamaan tapaan spontaanisti läpielettyä kehollista tuntua, "eksistentiaalista poltetta".[64] Erityisesti affekteihin liittyviä arvostelmia ja niiden tarkkaa laatua on usein vaikea tunnistaa, eikä niiden erottelu aina edes ole tarkoituksenmukaista: tunne, kognitio ja arvot ovat erottamattomissa toisistaan.[65] Ne nivoutuvat yhteen erityisesti tunnelman kaltaisissa sekä kerronnallisiin rakenteisiin että kielelliseen ilmaisuun sidoksissa olevissa tarinamaailman osatekijöissä, jotka vaikuttavat lukuprosessiin vastaanoton kaikilla osa-alueilla.

Muodolla tarkoitan Phelanin (2007a, 4) tapaan tekstin kirjoittajan käyttämiä tekniikoita ja hänen tapaansa rakentaa tekstin eri elementit siten, että rakenne tuottaa tekijän yleisö(i)ssä tunnevaikutuksia, ylipäänsä sitouttaa lukijan kertomuksen seuraamiseen. Kertomuksen muoto (*narrative design*) ilmenee sanoina, rakenteina, kerrontastrategioina ja tekstien intertekstuaalisina suhteina sekä tiettyjen konventioiden ja lajien kautta, joita lukija – erityisesti tutkijalukija[66] – tunnistaa tulkitessaan kaunokirjallisia teoksia. Kuten lajitutkija Saija Isomaa on todennut, historiallisten lajien (esimerkiksi eksistentialistisen romaanin) repertoaa-

63 Tarkoitan tarinamaailmalla fiktiivisissä kertomuksissa rakentuvaa kuvitteellista ympäristöä tilallisine ja ajallisine koordinaatteineen sekä tätä maailmaa asuttavia henkilöhahmoja ja tapahtumia (ks. Herman 2005, 570; Alber, Iversen, Nielsen & Richardson 2010, 116).

64 Puhuessani arvostelmista (*judgments*) viittaan Phelanin tapaan kerronnallisiin ja tulkinnallisiin, eettisiin ja esteettisiin arvostelmiin, tunteiden yhteydessä puhun taas tunnereaktioista, affekteista tai tekstien tunnevaikutuksista. Caracciolon mallissa kokemushistoriaan kuuluvat "kokemuksellisten jälkien" ohella myös "korkeamman tason" kognitiiviset arvostelmat (*evaluations*) sekä tietoisuus sosio-kulttuurisista (tunne)käytänteistä ja representaatioista (mukaan lukien kirjallisista malleista), jotka saattavat vahvistua tai kyseenalaistua lukukokemuksen aikana (ks. Caracciolo 2014, 70).

65 Nykykognitiotieteissä ja tunnetutkimuksessa on vakiintunut näkemys siitä, että järki ja tunne toimivat aina yhteistyössä (ks. esim. Damasio 2000 & 2011; Colombetti 2014).

66 Tutkijana hahmotan itseni Kivistön kuvaamaan tapaan "metalukijaksi", jonka luennat syntyvät osana akateemisen lukemisen käytänteitä, tietystä aika-paikallisesta ja kokemuksellisesta tilanteesta käsin. Kuten Kivistö (2020, 10) kirjoittaa, "[k]irjallisuudentutkija on väistämättä eräänlainen metalukija, joka katsoo aina paitsi teosta myös itseään lukemassa teosta kaikkien niiden muiden kanssa, jotka ovat lukeneet sitä aiemmin".

https://doi.org/10.21435/skst.1479

rien tutkimus nojaa ajatukseen tekstuaalisten repertoaarien retorisesta vaikuttavuudesta. Lajitutkimus jättää kuitenkin tilaa tarkastella myös kirjallisten lajien kommunikatiivisia erityispiirteitä ja konkreettista käyttöä erilaisissa lukijayhteisöissä. Joidenkin lajien emotionaalinen vaikuttavuus on kytköksissä nimenomaan teosten kykyyn vedota kulttuurisesti rakentuneisiin arvoihin ja moraalikäsityksiin. (Isomaa 2016, 62–63.) Eksistentialististen ja avantgardististen teosten kohdalla kyse on yleensä vallitsevien maailmantulkintojen ja moraalisten ennakko-oletusten kyseenalaistamisesta, joka kytkeytyy odotushorisontin[67] muutokseen. Usein kyse on myös aiempien arvojen korvaamisesta ei-normatiivisemmilla tavoilla tulkita kokemusta, esimerkiksi tekemällä tilaa kielteisten tunteiden yksilölliselle tai kollektiiviselle käsittelylle. Esteettisesti kunnianhimoinen teos auttaa näkemään uusin silmin edeltävää kirjallisuutta ja ohjaa arvioimaan uudelleen myös kirjallisuushistoriallista jäsennystä unohtamatta teosten historiallista syntykontekstia (Jauss 1989, 199 ja 208–209).

Toinen retorisen luennan lähtökohta on, että kerronnallinen muoto on sidoksissa lukuprosessiin ja kertomuksen ajalliseen etenemiseen. Kyse on yhtäältä kertomuksen etenemisestä alusta keskikohtaan ja lopetukseen (tekstuaalinen dynamiikka) sekä toisaalta siitä, kuinka lukija reagoi tekstin eri elementteihin lukuprosessin aikana (lukemisen dynamiikka). Nämä kaksi ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään ja vaikuttavat kehämäisesti toisiinsa. Jokaisella tekstillä on omanlaisensa kudos suhteessa lukukokemukseen: tekijä johdattaa lukijan kaunokirjallisen teoksensa tarinamaailman sisään ja sieltä ulos. Tämä reitti ja keinot, joilla tekijä ohjaa lukijan tunnereaktioita, ovat jokaisessa tekstissä yksilöllisiä, myös kirjailijan oman tuotannon sisällä. Lukukokemusta on

67 Odotushorisontti on Hans Jaussin termi, jolla hän viittaa lukemista ohjaaviin kulttuurisiin oletuksiin ja historiallisesti muuttuviin paradigmoihin. Toisin sanoen odotushorisontti on joukko oletuksia, joiden mukaan tuotetaan tulkintoja kaunokirjallisista teoksista jonakin historiallisena hetkenä. Odotushorisonttiin kuuluvat esimerkiksi teoksen laji- ja muotopiirteet, teemat sekä poeettisen ja ei-poeettisen kielen välisen eron tunnistaminen. Odotushorisontti ilmenee myös jokaisessa yksilöllisessä lukukokemuksessa, jota suuntaavat kirjallisten konventioiden ohella elämänkokemus sekä lukijan muistot aiemmin lukemastaan sekä näihin muistoihin kytkeytyvät emotionaaliset asenteet. Vastaanotto ja taiteen vaikutus kytkeytyvät aina sekä kirjallisuuden esteettiseen laatuun että käytännön elämään ja siten myös kirjallisuuden sosiaaliseen ja yhteiskunnalliseen ulottuvuuteen. (Jauss 1982, 22–23.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

kuitenkin mahdollista lähestyä teoreettisesti, koska teksti itse viitoittaa ainakin osittain sen polun, jota lukijan on tarkoitus kulkea. Usein nämä polut ovat kirjallisten konventioiden – tässä tapauksessa avantgarden traditioiden – lukijalle osoittamia. (Ks. Phelan 2007a, 3; myös Jauss 1989, 202.) Teksti ohjaa johonkin suuntaan ja sulkee samalla pois toisenlaisia tulkintavaihtoehtoja. Jotkut tekstit myös leikittelevät tulkinnallisella ambivalenssilla, joka syntyy, kun eri lukutavat elävät rinnakkain tai vakiintunut juonikaava tai aiempi kirjallinen konventio kyseenalaistuu. Tulkintavaihtoehdot vaikuttavat myös siihen, kuinka lukijan mielikuva kertojista tai henkilöistä muuttuu kerronnan kuluessa, esimerkiksi missä määrin hän kokee heidät samastuttaviksi tai vastenmielisiksi. Teksteissä itsessään on rakenteita, jotka rajaavat tulkintamahdollisuuksia ja oikeuttavat (osin intuitiivisestikin) meidät reagoimaan mielivaltaisiin tulkintoihin joko vääränä tai yksinkertaistavina.

Kolmas retorisen luennan lähtökohta on, että lukijan arvostelmat ja kerronnallinen eteneminen ovat avainasemassa siinä, millaiseksi esteettinen lukukokemuksemme muodostuu. Tämä tarkoittaa sitä, että muoto, estetiikka ja etiikka – sekä lukijan arviot teoksen vaikuttavuudesta – kulkevat aina käsi kädessä. Puhuessani retorisesta vuorovaikutuksesta viittaan kerrokselliseen kommunikaatiorakenteeseen, joka vaikuttaa suorasti tai epäsuorasti lukijan tekemiin affektiivisiin tulkintoihin tarinamaailmasta. Samalla, kun kertoja kertoo tarinansa omalle tekstin sisäiselle yleisölle omiin tarkoituksiinsa, tekijä kommunikoi omalle yleisölleen omassa tarkoituksessaan. Tällainen kaksoisviestintä on erityisen tyypillistä epäluotettavalle henkilökerronnalle ja sen tunnevaikutuksille. Phelanin (2005, xi) lanseeraaman henkilökerronnan (*character narration*) tai henkilökertojan (*character narrator*) sijaan olen päätynyt käyttämään termiä minäkertoja (tai kontekstin salliessa yksinomaan käsitettä kertoja), joka on vakiintunut suomenkieliseen kirjallisuudentutkimukseen.[68] Tällainen ensimmäisen persoonan kertoja kertoo itse tarinansa ja on samanaikaisesti mukana henkilönä omassa kertomuk-

68 Käsitteenä suomenkielinen termi henkilökerronta on lisäksi vaarassa sekoittua termiin henkilökuvaus, joka sisältää nipun muitakin henkilöhahmoihin liittyviä kerronnan elementtejä kuin pelkästään kerronnan retoriset kommunikaatiorakenteet. Kerronta ja tarina on tosin usein nähty henkilökuvauksesta turhankin erillisinä ilmiöinä.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

sessaan. Toisin kuin kolmannen persoonan kertoja, joka ei osallistu kertomuksensa tapahtumiin, minäkertoja on aina subjektiivinen ja tiedoiltaan enemmän tai vähemmän rajoittunut, tosin ei välttämättä epäluotettava. Puhuessani kolmannen persoonan tajunnankuvauksesta käytän termejä henkilöreflektoija tai kokija, joilla viittaan henkilöhahmoon, jonka näkökulmasta eli jonka fokalisoimana ulkopuolisen kertojan kertoma tarina hahmottuu.[69]

Oma lähestymistapani sivulliskertomuksiin painottaa autenttisuutta niin henkilöhahmojen minuuden narratiivisena rakentamisena kuin kehollisena kokemuksellisuutena, joka määrittää ehtoja kerrotulle minuudelle, olipa kyseessä yksilöllinen tai sosiaalinen identiteetti (ks. autenttisuudesta minuuden kerronnallistamisena esim. Ahmala 2016, 15–16; myös Meretoja 2018, 9–17). Painotuseroista huolimatta näen kertomuksen Hanna Meretojan tapaan kulttuurisena käytäntönä, joka voi paitsi kaventaa myös laajentaa mahdollisuudentajuamme. Itsestämme, toisistamme ja maailmasta kertomamme kertomukset ovat aina eettisesti latautuneita sekä kulttuurisesti välittyneitä tulkintoja ja uudelleentulkintoja materiaalisesta todellisuudesta, jossa elämme. Vakiintuneet kertomukset vaikuttavat siihen, millaisina näemme mahdollisuutemme olla maailmassa ja kuvitella vaihtoehtoisia olemisen tapoja ja todellisuuksia. Vakiintuneet kertomusmallit vaikuttavat myös siihen, kuinka tulkitsemme kokemuksiamme silloin kun elämme niitä. (Meretoja 2018, 2–4 ja 10.) Kuten Beauvoir kirjoittaa, kaunokirjallinen teos voi parhaimmillaan olla kirjailijan ja lukijan yhdessä tekemä tutkimusmatka, joka suuntaa kohti sellaisia olemisen ”horisontteja, jotka jäävät tavoittamattomiin, jotka ilmenevät meille vain vaivoin, mutta jotka silti ovat olemassa”[70]. Lähestymällä lukemisen jaettua kokemusta on mahdollista keskustella myös kirjallisuuden arvosta ja tavoista, joilla kirjallisuus vahvistaa tai

69 Phelanin tekemä jako henkilökerrontaan (*character narration*) ja ei-henkilökerrontaan (*noncharacter narration*) vastaa kutakuinkin Genetten (1990) jaottelua homodiegeettiseen ja heterodiegeettiseen kerrontaan. Näistä ensimmäinen viittaa kertojaan, joka on henkilönä mukana kertomassaan tarinassa ja jälkimmäinen puolestaan ulkopuoliseen kertojaan. Heterodiegeettisten kertojien yhteydessä on toisinaan myös puhuttu kaikkitietävästä kertojasta, vaikkei tällainenkaan kertojatyyppi välttämättä tiedä kaikkea kuvaamastaan maailmasta. Heterodiegeettinen kertoja pystyy kuitenkin siirtymään minäkertojaa vapaammin näkökulmasta, ajasta ja paikasta toiseen.

70 Teoksesta *La force de l'âge* (1960) poimitun katkelman suomennos on Sara Heinämaan (2007, 14).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

haastaa ajatteluamme – tai jopa muuttaa pysyvästi sitä, kuinka näemme itsemme, toisemme ja ympäröivän maailman (Phelan 2007a, xiii).

Sivulliskuvaukset toimivat hyvänä esimerkkinä siitä, kuinka kaunokirjalliset tekstit kytkeytyvät syntyajankohtaansa. Ne tavoittavat jotakin oleellista ajan tunneilmastosta ja luovat tältä pohjalta esteettisen muodon ja maailman, jota voimme analysoida ja arvioida suhteessa kirjalliseen perinteeseen sekä esteettisenä että eettisenä käytäntönä. Omissa teosluennoissani pyrin purkamaan myös joitakin retorisen ja kognitiivisen kertomuksenteorian vakiintuneita taustaoletuksia ja kertomusten selitysmalleja, jotka on pitkään otettu annettuina kertojien ja kerrontarakenteiden tarkastelussa. Luvussa II tarkastelen estetiikan ja etiikan kytköksiä Kerttu-Kaarina Suosalmen novellissa ”Synti eli punapartainen ikoni”. Novellin sivullinen päähenkilö, neiti Randell, on ensimmäisen persoonan kertojatunnustaja, jota kertomuksentutkimuksessa on tavattu kutsua epäluotettavaksi tai erehtyväksi kertojaksi. Luennassani lähden liikkeelle absurdin kertomuksen tarinarakenteista, tunnelmasta sekä näiden yhteyksistä eksistentiaalisten tunteiden kertomiseen ja tunnevaikutuksiin, jotka muuntuvat ja elävät sivullisen naisen itsetutkiskelun rakentuessa vaihe vaiheelta. Tarkastelen Suosalmen novellia esimerkkinä absurdista teoksesta, jonka rakenne kyseenalaistaa epäluotettavan kerronnan narratologisia kategorioita. Novellissa sivullisen kapina kytkeytyy kysymykseen uskonnollisesta väkivallasta ja erilaisten tunneyhteisöjen arvoista, joista tulee kertojan mahdollisuustilaa rajaavia elementtejä. Kertojan tilanteen ratkaisemattomuus ja avoimuus haastavat lukijaa arvioimaan uudelleen yksinäisen päiväkirjassa rakentuvaa tunnustuskertomusta, johon kertojan ristiriitaiset kokemukset ja tapa kertoa kokemuksistaan luovat arvojen ambivalenssia.

Luvussa III analysoin eksistentiaalisten tunteiden kertomisen ja lukemisen dynamiikkaa Lassi Nummen teoksessa *Viha*. Eksistentialistisen hylkiösankarin ja hänen ”kevyen filosofiansa” lävitse suodattuva tarinamaailma nostaa esiin epäluottavalle kerronnan kannalta keskeisiä kysymyksiä teoskokonaisuuden arvoista, jotka välittyvät retorisessa vuorovaikutuksessa epäsuorasti, erilaisten asenteiden ja tunnelmien kautta. Analysoin teoksen kolmannen persoonan kerrontaa esimerkkinä draamallisesta ironiasta, joka tähtää päähenkilön itsepetoksen syiden

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tutkimiseen ja ajaa lukijan vaikeaan, epämukavaan asemaan päähenkilön maailmaa havainnoivana tulkitsijana. Luvussa IV tarkastelen Marko Tapion romaania *Aapo Heiskasen viikatetanssi*, joka kuvaa sodasta palaavan nimihenkilön sivullisuuden, ahdistuksen ja syyllisyyden tuntoja. Vaikeat tunteet kumpuavat vanhojen ihanteiden – kodin, uskonnon ja isänmaan – menettämisestä yhtä lailla kuin sodan ja lapsuudenkokemusten tuottamista umpikujista. Heiskanen on kuulunut Taakankantajiksi itseään kutsuvien boheemien filosofi-taiteilijoiden ryhmään ja potee sodan jälkeen yhä patologisemmaksi käyvää alakuloa suomalaisen maalaisidyllin raunioilla. Luen Tapion teosta paitsi eksistentialistisen romaanin ja sen kliseiden parodiana, myös ironisena metafiktiona, joka käsittelee taiteellisen luomisen lukkoja. Henkilöhahmon itseluotaus ammentaa niin eksistentialististen antisankareiden, hylkiöiden kuin narrien katkeranhilpeästä traditiosta. Ironian ja metafiktion kaksihahmotteisuus kuvastaa päähenkilön minuuden traumaattista jakautumista, mutta myös sotien jälkeisten tunneyhteisöjen ristiriitoja ja niiden kirjallistumista elämisen taiteen ja kansankuvauksen väliseksi jännitteeksi.

Luvussa V luen Tyyne Saastamoisen romaania *Vanha portti* ja tarkastelen kokeellista eksistentialismia ja surrealismin automaattista kirjoitusta eksistentiaalisten tunteiden kirjoittamisen metodeina. Analysoin lisäksi sokin ja lamaannuksen kaltaisia tunne-efektejä, jotka ilmenevät paitsi sivullis-, hylkiö- ja narrihahmojen läpikäyminä tunnekokemuksina myös lukuprosessia leimaavina mekanisoitumisen ja animoitumisen vaikutuksina. Metafyysisessä romaanissa rakentuva henkilökollektiivi on persoonaton, monikasvoinen olento, jonka anonyymi persoonallisuus rinnastuu Saastamoisen ajatukseen tekijästä itsestään tekstin synnyttävänä minättömänä toimijana. Tekijän luoma romaani on metafiktiivisen musiikillisen kokonaisuuden luonnos, partituuri, jonka pohjalta lukijan on osallistuttava teoksen kokoamiseen, jotta kokonaistaideteos tulisi olevaksi. Luvussa VI tarkastelen erilaisia esteettisen melankolian käytäntöjä Eeva-Liisa Mannerin dystooppisessa pienoisromaanissa *Tyttö taivaan laiturilla*. Analysoin teoksessa rakentuvaa kirjoittavan ja kokevan minän suhdetta sekä allegorista maailmanrakennusta eksistentiaalisten tunteiden kertomisen tekniikoina. Mannerin melankolinen kirjoitus luotaa lapsen sivullisuuden kokemusta ja tähtää Saastamoisen automaattisen

https://doi.org/10.21435/skst.1479

kirjoituksen tapaan lukijan liikuttamiseen. Vaikka teosten tunnesävyt ja efektit poikkeavat toisistaan, ne ammentavat samankaltaisesta maanpakolaisuuden kuvastosta ja pyrkimyksestä ratkaista maailmassa olemista määrittävä kauhu, tuho ja vieraantuminen. Kirjan viimeisessä osassa, VII Jälkisana: Suomalaiset sivulliset, lähestyn sivullisuuden ja muukalaisuuden kaunokirjallisia esityksiä kokoavasti 1950-luvun kansallisen tunneyhteisön normien ja ihanteiden näkökulmasta ja suhteessa nykypäivään. Päätännässä pohdin myös tutkimukseni laajemmin sovellettavissa olevia näkökulmia kaunokirjallisuuden tulkinnassa ja sen ulkopuolella.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

# II Sivullinen nainen: Kerttu-Kaarina Suosalmen ”Synti”

Mikään ei ole surullisempaa kuin kuollut Jumala.

Julia Kristeva: *Musta aurinko* (1987)[71]

Kerttu-Kaarina Suosalmen novelli ”Synti eli punapartainen ikoni” on alaotsikkonsa mukaisesti katkelma ”[e]rään yksinäisen päiväkirjasta”. Novelli koostuu päiväkirjamerkinnöistä, joissa neiti Randell kuvaa elämäänsä isänsä kuoleman jälkeen. Novellin alussa hän on juuri kotiutunut mielisairaalasta. Menetettyään isänsä – Jumalan kaltaisen, autoritaarisen hahmon – kertoja kadottaa samalla elämänhalunsa. Sairaskertomuksen ohella novelli on mahdollista tulkita surun ja menetyksen aiheuttaman melankolian kuvaukseksi.[72] Isänsä haudattuaan kertoja ei kykene enää jatkamaan elämäänsä kuten ennen: hän tuntee kadottaneensa osan itsestään ja samalla yhteyden inhimilliseen maailmaan. Suosalmen teksti kutsuu lukijaa tarkastelemaan tarinamaailmaa kertojan vieraantuneen kokemuksen lävitse, mutta myös pohtimaan kärsivän mielen luotettavuutta ja ”normaalin” kokemuksellisuuden rajoja. Jobin kirjan teemoja muunteleva teksti ohjaa lisäksi lukemaan kertojan mene-

71 Kristeva 1998, 20.

72 Myös Suosalmen novellin pohjatekstiä, Camus'n *Sivullista* on toisinaan tulkittu ”puutteellisen surutyön” kuvauksena, vaikkakin tällaista luentaa on myös kritisoitu (ks. keskustelusta esim. Salin 2015, 88).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tystä metafyysisenä etsintänä. Kirjalliselle eksistentialismille ominaiseen tapaan psykologinen, sosiaalinen ja metafyysinen näkökulma yhdistyvät.

Suosalmi itse on tulkinnut varhaiskauden teostaan ”minäkeskeisenä kirjallishenkisen angstin” purkautumisena, jonka taustalla on isän kuolema kirjailijan ollessa 11-vuotias. Søren Kierkegaardin tekstien ja venäläisklassikoiden ohella Suosalmi on nimennyt Camus’n *Sivullisen* yhdeksi ”teologisen kautensa” kirjalliseksi vaikutteeksi ennen suuntautumista sosiologis-yhteiskunnallisiin aiheisiin. (Ks. Haavikko 1980, 171 ja 180.) Myös aikalaiskriitikot ja tutkijat ovat alustavasti lukeneet ”Synti”-novellia kirjallisen eksistentialismin lävitse ja kiinnittäneet huomiota muissakin 1950-luvun kotimaisissa teoksissa esiintyviin syyllisyyden teemoihin. Yksilö ajautuu äärimmillään tekemään rikoksen vapautuakseen paikantumattomasta ahdistuksesta ja syyllisyydestä, saadakseen niille nimettävissä olevan kohteen.[73]

Päiväkirjaansa kirjoittavan neiti Randellin hahmo asettuu osaksi pitkää erakkomonologistien kaunokirjallista ja filosofista traditiota, jolle on tyypillistä huojunta mielen sairauden ja selvänäköisyyden rajamailla. Suosalmen rakentamassa hahmossa ilmenevät sosiaalisen ympäristön ristiriidat ja kaksijakoisuus: marginaaliin ajautunut sivullinen toimii heijastuspintana, jonka kautta kirjailija luotaa yksilön valinnanvapauden ja vastuun, yhteisön näennäismoraalin ja -eettisyyden sekä rikoksen ja rangaistuksen kysymyksiä. Teos haastaa lukijaa myös etsimään ratkaisua ahdistuksen kokemukseen maailmassa, jossa yksilö kärsii päämäärien ja merkitysten kadosta. Siinä missä Camus’n klassikko alkaa toteamuksella äidin kuolemasta, Suosalmen novellissa isän menetys toimii päähenkiön metafyysisen kriisin laukaisijana. Camus’n *Sivullisen* lisäksi novellin keskeisenä intertekstinä on Kierkegaardin teos *Ahdistus* (1844, *Begrebet Angest*), jossa tanskalaisfilosofi lähestyy ahdistuksen psykologiaa perisynnin ja kristillisen sovinnaismoraalin näkökulmasta. Teoksessa kysymys neiti Randellin syyllisyydestä monimutkaistuu, ja naissivullisen tunnustus kääntyy lopulta kierkegaardilaisen uskon kritiikiksi, kapinaksi kristinuskoa vastaan.[74]

73 Ks. Makkonen 1992, 111–112 ja 104; Salin 2015, 90; myös Laaksonen 1995.

74 Sari Salinin mukaan tunnustamisen perinne ja hylkiönä oleminen liittyvät keskeisesti yhteen ja ilme-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Suosalmen teoksen eksistentiaalisena ydinkysymyksenä on seksuaalisuus, jota novelli tarkastelee eräänä autenttisen olemisen tai sen rajautumisen muotona. Neiti Randell kohtaa rannalla tuntemattoman miehen, joka putoaa laiturilta ja päätyy veden varaan. Kertoja näkee itsensä vuoroin seksuaalisen häirinnän uhrina, vuoroin hukuttamisyritykseen syyllistyneenä viettelijänä ja murhaajana. Tulkintatavasta riippumatta syyllisyydentunne kuitenkin säilyy. Novelli tukeutuu eksistentialismin tarjoamiin selitysmalleihin ihmisen osaan kuuluvasta ahdistuksesta, häpeästä ja syyllisyydestä. Suosalmen teksti kuitenkin varioi näiden tunteiden kuvausta paljastaessaan kuilun yksilön kokemuksen ja kristillis-patriarkaalisen tunneyhteisön kaksinaismoralismin välillä. Kutsuessaan lukijaa tarkastelemaan tarinamaailmaa kertojan kokemushorisontin lävitse teksti ohjaa myös kyseenalaistamaan uskonnollisen väkivallan kyllästämää, kaventunutta mahdollisuustilaa, joka projisoituu kertojan päiväkirjamerkinnöistä. Kertojan näkökulmaa hyödyntäen novelli tutkii ennen kaikkea arkisen juurtumisen kokemusta ja sen taustalla vaikuttavia kulttuurisia ja yhteiskunnallisia voimia, joita pidämme usein itsestäänselvinä – kunnes ne syystä tai toisesta kyseenalaistuvat. Ennen kuin tarkastelen eksistentiaalisten tunteiden kerrontaa epäluotettavan kerronnan ja tunnevaikutusten näkökulmasta, teen havaintoja novellin tunnelmasta ja siitä, kuinka teksti suuntautuu kohti lukijaa.

## Absurdin maailmaan astuminen

Johdannossa esitetyn mukaisesti hahmotan absurdin kokemukseksi, joka kytkeytyy sivullishahmon läpikäymään eksistentiaaliseen muutokseen. Olemassaoloa järisyttävänä kriisikokemuksena tällainen rajatilanne luo juonellisen kehikon eksistentialismista ammentavien teosten

nevät uskonnollisen tunnustuskirjallisuuden ohella myös modernistisessa ja postmodernissa kirjallisuudessa menippealaisen satiirin ja veijariromaanin eli pikareskin välityksellä. Veijari on usein sivullinen, joka tekee henkipattona matkaa yhteiskuntaluokasta toiseen ja joutuu toistuvasti uhriksi, kunnes kokee, jos kokee, muutoksen, kääntymyksen tai parannuksen. Moderni vaeltaja on saattanut myös itse valita yksinäisyytensä ja marginaalisen asemansa toteuttaakseen epätavallista elämäntehtäväänsä. (Salin 2008, 67.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tarinarakenteille ja tunnevaikutuksille. Jobilaisesta absurdin kertomuksesta voidaan hahmottaa neljä vaihetta, joista kukin ilmenee ”Synti”-novellissa eri tavoin muunneltuna. Absurdin prosessi lähtee liikkeelle tutun maailman romahtamisesta. Aluksi kuvataan arkista toistoa, jonka hämmennys, hämmästys ja sokki – uuteen todellisuuteen herääminen – katkaisevat. Epistemologinen sukellus olemassaoloon merkitsee kotoisen elämän, usein myös terveyden, menettämistä: ihminen löytää itsensä eksyneenä tuntemattomasta maailmasta, josta ei löydy pakotietä. Absurdin prosessi etenee alun sokista mietiskelyn vaiheeseen, jossa sivullinen alkaa yhteisöstä vetäydyttyään pohtia ihmisen osaa yleensä. Henkilökohtainen menetys, kuolemantoiveet tai -pelko laajenevat ymmärrykseksi ahdistuksen, syyllisyyden ja yksinäisyyden kaltaisista tunteista inhimillistä kokemusta määrittävinä perustilanteina. Prosessin viimeinen vaihe voi ilmetä kahdella eri tavoin tai kahdella rinnakkaisella, toisiaan ruokkivalla tavalla. Ihminen joko hyväksyy absurdin ja saavuttaa rauhan tai vaihtoehtoisesti löytää merkityksen kapinoimalla vallitsevaa olosuhdetta tai yhteiskunnallista järjestystä vastaan. (Cox 1978, 32; 52 ja 70.) Päähenkilöä odottaa usein kertomuksen lopussa luopuminen, mikä kuvastaa kuolemaa kohti olemista ihmisen ja ihmiskunnan osana. Molempia vaihtoehtoja, osaansa alistumista tai kapinaa, yhdistää tilanteen näennäinen ratkeamattomuus ja muuttumattomuus, mikä ilmentää ”sanomatonta” – absurdia, joka ei ole selitettävissä järjellä.

Yksinäisen päiväkirjassaan neiti Randell analysoi yksityiskohtaisesti eksistentiaalisen muutoksen liikkeelle sysääviä tunnekokemuksiaan. Muutosta leimaavat äkilliset siirtymät ääritilasta toiseen: voimakkaasta haltioitumisesta ja vapauden kokemuksesta takaisin arkiseen ikävyyteen ja ahdistukseen. Heti isänsä kuoleman jälkeen, ennen sairaalassa viettämäänsä aikaa, neiti Randell on tuntenut suurta helpotusta voidessaan jättää isänsä synnyinkaupungin taakseen. Pyrkiessään sanallistamaan lyhyen elämänvaiheensa hallitsevaa mielialaa neiti Randell päätyy kuvaamaan tunnetta vapautumisena. Elettyään vuosikausia isänsä kanssa keskiluokkaisen pikkukaupungin ahtaudessa kertoja on paennut menetyksen tuottamaa tyhjiötä kaupunkiin, joka muistuttaa todellista Helsinkiä. Vapauden ja helpotuksen tunne ovat olleet seurausta aikuistumisen ja itsenäistymisen ensiaskeleista, ja hetken neiti Randell on kulkenut kau-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

pungin katuja autuaasti menneisyytensä unohtaneena. Arjen toistuvan elämyspohjan äärellä vapauden kokemus kuitenkin muuttuu yhtä itsestäänselväksi kuin hengittäminen. Tunne elämän tarjoamista rajattomista mahdollisuuksista paljastuu pian illuusioksi: aikuistuminen on ollut vain astumista osaksi jokapäiväisyyden virtaa, muiden olemassaoloonsa uponneiden joukkoon. Sairaalasta paluunsa jälkeen kertoja muistelee näitä aiempia kokemuksiaan kaipaavin sävyin. Hän ymmärtää arkisen juurtumisen arvon vasta sen menetettyään: ”Nyt jälleen osaisin antaa sille arvon. Mutta tunne meni saman tien kuin tuli ja vapauskin oli vain näennäistä.” (S, 11.)

”Synti” kuvaa yksilöä keskellä maailmankuvan murrosta ja menetystä, jotka yhdessä johtavat melankoliaan ja ahdistukseen. Luodessaan vaikutelmaa kertojan hämmennyksestä Suosalmen teos onnistuu alusta saakka herättämään myös vastaanottajassa vahvoja affektiivisia reaktioita ja mielikuvia. Kriitikko Mirjam Polkunen kuvaa kirjailijan kerronnallista strategiaa kaikessa ahdistavuudessaan vangitsevaksi, kuin kutsuksi vaikeiden tunteiden läpielämiseen esteettisesti kontrolloiduissa olosuhteissa. Kokoelman toisesta, ”Avanto”-nimisestä novellista kirjoittaessaan Polkunen (1958, 293) vertaa lukijaa kirjailijan satimeen jäävään kalaan. Samalla hän rinnastaa lukijan epäsuorasti teoksessa kuvattuun henkilöhahmoon; vaimoon, joka rimpuilee avannossa sadistisen aviomiehensä otteessa.[75] Molemmat tekstit vaikuttavat lukijassa epäsuorasti ja ilmenevät ruumiillisten affektien ”limaisuutena” (mp.) tai Ahmedin termein ”tahmaisuutena”.[76] *Synti*-kokoelman kaltaiset eksistentialistiset teokset kuitenkin ohjaavat vastaanottajaa myös tietoisemmin reflektoimaan, minkälaisista tunnekomponenteista kokonaisvaltainen ”ahdistavuude[n]” (Parviainen & Tossavainen 1980, 35) tunneilmapiiri syntyy.

75 Pääsyn Suosalmen lukijoiden kokemuksiin tarjoaa Jyväskylän yliopiston julkaisusarjassa ilmestynyt kokoelma *Kirjailija Kerttu-Kaarina Suosalmi. Katsauksia ja analyysiharjoituksia Kerttu-Kaarina Suosalmen tuotannosta* (1980), jossa ryhmä kirjallisuuden proseminaarilaisia analysoi kirjailijan tuotantoa, myös *Synti*-kokoelmaa. Vaikka julkaistut analyysiharjoitukset itsessään eivät sisällä tunnevaikutusten tai tunnelman analyysia, niissä viitataan keskusteluihin jaetuista lukukokemuksista: ”Seminaarilaisten kesken puhuttiin [– –] usein Suosalmen teosten synnyttämästä ahdistavuudesta,” muun muassa Parviainen ja Tossavainen (1980, 35) kirjoittavat. Ks. myös Söderholm 1980, 176.

76 Ahmed (2018) puhuu tunteiden ”tahmaisuudesta”, Bauman (1991) puolestaan abjektin ”limaisuudesta”.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

”Synti”-novellia kehystää kaksi kynnystekstiä[77], jotka antavat suunnan koko tulevalle lukukokemukselle. Kynnysteksteistä ensimmäinen on jo mainittu novellin alaotsikko, joka viittaa päiväkirjamerkintöjä tekevään kertojaan ja hänen mielentilaansa: ”Erään yksinäisen päiväkirjasta”. Alaotsikko määrittelee paitsi kertojan sivullisen aseman myös kerrontatilanteen. Kertova minä kirjaa ylös kokevan minän tuntemuksia, ja lukija pääsee seuraamaan näitä yksityisiä muistiinpanoja. Päiväkirjamuoto tuottaa paikoin illuusion reaaliajassa tapahtuvasta elämän prosessoinnista, menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden jäsentämisestä kirjoittamisen avulla. Useat kerronnan jaksot myös rikkovat tätä kirjallisen itsetutkiskelun illuusiota. Ne muistuttavat mitä tahansa ensimmäisen persoonan kerrontaa, jossa kertoja kuvaa havaintojaan, tunteitaan, ajatuksiaan ja kokemuksiaan tarinamaailman tapahtumista sellaisina kuin ne ilmenevät tässä ja nyt tai ajallisen etäisyyden päästä. Kuten ensimmäisen persoonan kertojan teksteissä yleensä, jakautuminen kokevaksi ja kertovaksi minäksi vahvistaa tekstiin rakentuvaa retorista kaksihahmotteisuutta. Kertoja samaistuu usein siihen minään, josta kertoo eikä välttämättä kykene sanallistamaan kaikkia kokemuksiaan jäsentyneen kertomuksen muodossa tai ajallisen etäisyyden tuomalla varmuudella. Henkilökerronnalle ominainen kaksoisviestintä tuottaa novellissa samanaikaisesti vaikutelman, että kertoja ilmaisee kirjoittaessaan enemmän asioita kuin hän täysin tiedostaa. Hän tulee kirjoittaessaan tehneeksi havaintoja paitsi tunnekokemuksistaan myös niiden syvemmistä syistä. (Cohn 1983, 143; Phelan 2005, 1.) Neiti Randell muistuttaa tässä monia 1950-luvun kotimaisen proosan melankolisia kertojahahmoja, jotka pyrkivät kirjoittamisen avulla ylittämään kielen esittävyyden ja kokemuksen välistä juopaa.[78]

Novellin kynnysteksteistä toinen on motto, joka on jae 15:23 *Raamatun* Jobin kirjasta: ”Hän tuntee, että hänen vierellään on valmiina pimeyden päivä”. Kynnysteksti suuntaa lukijan odotuksia suhteessa kertojan kokemusmaailmaan, josta käsin tarinan tapahtumat hahmottuvat. Pi-

77 Kynnysteksti eli parateksti on Gérard Genetten *Seuils*-teoksessa (1987) esittelemä käsite, joka viittaa tekstiä ympäröiviin ja lukijan tulkintaa ohjaaviin aputeksteihin: tekijän nimen ohella muun muassa otsikoihin, omistuksiin, mottoihin, esipuheisiin ja johdantoihin.

78 Ks. esim. Salin 1998 Mannerkorven kertojien melankoliasta.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

meyden päivä toimii metaforana kertojan melankolialle ja ahdistukselle, josta tulee teosta kokonaisvaltaisesti sävyttävä tunneilmapiiri. Usein tunteiden ja tunnelmien herättäminen palautuu juuri aiempien kirjallisten mallien, kuten lajien tai intertekstien hyödyntämiseen assosiaatioita laukaisevina triggereinä (vrt. Carroll 2003, 533). Pimeys edustaa selittämätöntä uhkaa ja kärsimystä, jotka kertoja kokee miltei ruumiillisena kipuna isänsä kuoleman jälkeen. Neiti Randell tuntee samanlaista universaalia yksinäisyyttä kuin Job, jonka Jumala luovuttaa Saatanan koeteltavaksi, ilman näkyvää syytä. Juuri vanhatestamentillista Jobin kertomusta on pidetty yhtenä absurdin ikonisista teksteistä (Cox 1978; ks. myös Kivistö 2020, 16). Eksistentialistinen kirjallisuus ja avantgarde, erityisesti absurdi teatteri, ovat myöhemmin kierrättäneet ja muunnelleet jobilaisia kärsimyksen, yksinäisyyden ja uhmakkaan kapinan aiheita. *Raamatun* Jobin kirjaa on vastaavasti mahdollista tulkita myöhempää absurdin perinnettä vasten.

”Synti”-novellissa ahdistus rajaa kokonaisvaltaisesti tarinamaailman tilaa, jonka sisälle lukijakin hetkellisesti astuu. Modernistiselle kirjallisuudelle tyypilliseen tapaan novellin rakenne on ei-katarttinen ja antiterapeuttinen. Lukijalle tarjotaan kuitenkin kertojan kokemusmaailmaa avaavia tulkinnallisia avaimia ja siten mahdollisuus tarkastella neiti Randellin tilannetta esteettisesti etäännytettynä. Teokseen on kirjoitettu sisään sivullisen naisen kapinan ja halveksunnan henki, joka kyseenalaistaessaan vallitsevaa arvopohjaa ja yhteiskuntajärjestystä energisoi lukijaa, erityisesti, jos hän asettuu kristillis-patriarkaalista tunneyhteisöä ja sen tunnenormeja vastustavaan lukijapositioon. Lukijan näkökulmasta erityisesti tunnelmien taitekohtiin nivoutuu huomiota suuntaavia tunnistamisen hetkiä, vaikka teoksen tunnesävy onkin pääosin tummasävyinen. Novelli tarjoaa synkkää ja vaikeaa tarinamaailmaa sietävälle lukijalle mahdollisuuden reflektoida sivullisen tilannetta myötäelävän, mutta samalla kriittisen etäisyyden päästä.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

## Ahdistus suljettuna tilana

1950-luvun sivulliskuvauksille tyypilliseen tapaan kertojan eksistentiaalista muutosta kuvataan suljetun tilan topoksen avulla. Ahdas huone toimii ajan teoksissa elettynä tilana, josta käsin tarkastella marginaaliin ajautuneen ihmisen ahdistusta ja syyllisyydentunnetta, yksinäisyyttä, paranoiaa ja pakkomielteitä, itsemurha-ajatuksia ja lapsuudenkomplekseja.[79] Neiti Randellin maailma aukeaa kuvauksena sotkuisesta kaupunkiyksilöstä, jonne hän palaa oltuaan määrittelemättömän ajan poissa: ”Eilen palasin. Ahdas huone, nurkista repeytyneet seinäpaperit, ikkuna likaiselle kadulle; kapeita ikkunoita, nokisia seiniä: olin tullut kotiin.” (S, 7.) Kotiinpaluun aihelma kantaa novellissa ristiriitaisia merkityksiä. Koti on suojapaikka, mutta samanaikaisesti vankila, joka erottaa kertojan muista ihmisistä. Toisaalta nimenomaan eristyneisyys tuottaa kertojalle mielihyvää:

> Tunsin mielihyvää ajatellessani ihmisiä – ahneita, tunkeilevia, onnettomia ja vihamielisiä ihmisiä, joiden ääni nousi kadun pohjasta huoneeseeni. Kaikki olivat minusta kaukana. Heidän onnensa tai onnettomuutensa ei enää koskettanut minua, heidän mielipiteensä, joita he niin hanakasti tyrkyttivät – voisin kääntää selkäni niille: huoneeni ovi olisi vain minua varten. (S, 7–8.)

”Synti”-novelli alkaa eletyn tilan kuvauksena. Ahdas yksiö näyttäytyy kaupunkimaiseman yläpuolelle kohoavana suojattuna paikkana, jonne ulkomaailma tunkeutuu vain etäisinä ääninä ”kadun pohjasta”. Kerrostaloyksiöstä tulee neiti Randellille turvapaikka, jonne hän pakenee kaduilta tihkuvaa ihmisten pahuutta – ahneutta, tunkeilua ja vihamielistä pikkusieluisuutta. Asunto tarjoaa suojaa, mutta samanaikaisesti se on kuin eristysselli tai sairaalahuone, joka eristää hänet muusta

79 Suljetun tilan kuvauksista ja niiden yhteyksistä modernistisen proosan sivullisuuden tai mielen järkkymisen tematiikkaan ks. mm. Makkonen 1992, 104–106; Makkonen 1991 ja 1986; Mazzarella 1989; Kajannes 1997; Poso 1987; Karkama 1994, 240; Laaksonen 1995; Salin 2002 ja 1998; Ovaska 2020.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

maailmasta. Mielikuvaa vahvistaa kertojan assosiaatio ristikosta, jonka lehmuksenoksat muodostavat ikkunan eteen.

Neiti Randellin tuntema vieraus ja kuulumattomuuden tunne jäsentyvät ruumiillisina kokemuksina, jotka seuraavat häntä asunnosta kaupungin kaduille ja värittävät kokonaisvaltaisesti hänen suhdettaan kanssaihmisiin. Teoksen tunneilmapiiri on sidoksissa kertojan alavireiseen mielialaan, jonka lävitse tarinamaailma värittyy. Kyseessä oleva mieliala näytetään pikemminkin kuin kerrotaan. Teokselle ominaista tunnesävyä luovat myös kertojan tavat havainnoida itseään ja muita ihmisiä. Ympäristön kuvaus virittää lukijaa niin ikään affektiivisesti tarinamaailmaan. Erityisesti kehollinen epämukavuus tai rentous, jotka viestivät kertojan suhteesta elettyyn tilaan, välittyvät ja tarttuvat muuntuessaan tarinamaailmaa luonnehtivaksi ala- tai ylävireisyydeksi. (Carroll 2003, 529 ja 544–545.) Kanssaihmisten vihamielisyys muodostaa neiti Randellin kokemusmaailmaan muurin, josta tulee samalla suojaava kuori ihmisten pahantahtoisuutta vastaan. Etäisyys suhteessa muihin tiivistyy novellin monissa kosketusaistiin viittaavissa metaforissa. Muiden ihmisten onni tai onnettomuus eivät enää ”kosketa” kertojaa; hän ”kääntää selkänsä” kaikille kontaktiyrityksille. Ruumiillisesti hahmottuva kärsimys hallitsee myös kertojan tapaa tarkkailla ympäristöään. Hän näkee kaupunkimiljöön suurena ristiinnaulitun ruumiina, joka rinnastuu kuolleeseen isään ja isän kärsivään Jumalaan: ”[H]änen lihallinen, ristiinnaulittu Jumalansa oli tästä kaupungista. Sen haavat vuotivat mustaa nokea ja sen ympärillä sädehti kuiviin mäntyharjuihin kaivetuista teistä nouseva hieno keltainen pöly, ja sen kylkihaavan repi sirkkeleiden vihlova ääni uudestaan auki.” (S, 9.) Toisaalla vastenmielinen kaupunki vertautuu ”nokiseen ja katkeraan äidinkohtuun” (S, 11), jonne kertoja on pakotettu ryömimään loppuiäkseen kuin haavoitettu eläin. Kohtu on paluu ja alku, ja samalla hauta, jonne hänet on haudattu elävältä: ”Niinkö minut tuhottiin, etten pysty muuhun kuin palaamaan alkuuni takaisin” (mp.).

”Synti”-novellin ruumiillisuutta korostavat metaforat on mahdollista nähdä yhtenä keinona vahvistaa lukijassa heräävää aistimellista virittyneisyyttä suhteessa kertojan kokemusmaailmaan, muun muassa tapoihin, joilla itsestään sivuun ajautunut kokee toiset ihmiset ja ympäristön-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

sä. Tunnelmat ja affektit luovat lisäksi tilaa yksityiskohtaisemmille tunnekuvauksille, sillä ne ennakoivat kertojan mielialan kehittymistä tietoisemmiksi tunnekokemuksiksi, jotka saavat maailmassa olemista spesifimmän kohteen (vrt. Carroll 2003, 542). Sivullisuus ilmenee paitsi eksistentiaalisena myös sosiaalisena eristyneisyytenä, kokonaisvaltaisena muutoksena itsen ja maailman välisessä suhteessa. Neiti Randell projisoi omat kielteiset tunteensa, itsevihansa ja -halveksuntansa satunnaisiin ohikulkijoihin, mikä synnyttää teokselle ominaisen, miltei paranoidisen tunnevireen: ”Kadulla kulkevien ihmisten kasvot olivat rumat, ja joskus ajattelin, että jokainen, joka kulki ohitseni, tunsi minut ja halveksi minua” (S, 12). Tällaista tunneilmapiiriä voi Jaspersin (1970) tapaan luonnehtia ”harhaiseksi tunnelmaksi” (*Wahnstimmung*). Rajatilanteena se muistuttaa traumatisoituneen yksilön epävarmuuden leimaamaa elämismaailmaa, jonka rajaamana myös lukija tulkitsee tarinamaailman tapahtumia (Jaspersin käsitteen sovelluksesta traumakirjallisuudessa ks. Ovaska 2020, 241–246).

Suosalmen novelli rakentaa tarinamaailman ja eletyn tilan, jonne astuessaan lukija kohtaa sivullisen ahdistuksen kokonaisvaltaisena vierautena. Vaikka psykologia ei tunne eksistentiaalisen tunteen käsitettä, kirjailijat ovat kautta aikojen kuvanneet maailmassa olemisen tunteiden materiaalisuutta. Kaunokirjallisuus kielentää kokemusta, johon ihmiset viittaavat arkipuheessa usein ruumiillisin metaforin: maailmassa oleminen voi olla äärimmäistä vieraantumista, outouden, tyhjyyden, alakulon, merkityksettömyyden tai jopa elävältä kuolemisen kokemista. Maailma on poissa sijoiltaan ja epätodellinen, asiat eivät tunnu oikeilta. Ympärillä olevat ihmiset tai maailma vaikuttavat etäisiltä ja vierailta, epäluotettavilta ja uhkaavilta. Myös oma itse voi näyttäytyä irrallisena ja outona. On kuin kokija putoaisi sisäiseen tyhjyyteen tai eläisi vankina omassa kehossaan, ilman vapautumisen mahdollisuutta. Toisaalta olemista voivat värittää voimakkaat yhteenkuuluvuuden, tuttuuden, kotoisuuden, autenttisuuden tai merkityksellisyyden kokemukset, joita voi olla yhtä vaikea tavoittaa sanoin. Maailma on täynnä mahdollisuuksia, ja luottamus itseen ja toisiin värittää kokonaisvaltaisesti olemista. Äärimmillään tällainen yhteenkuuluvuus voi olla tunnetta universumiin tai toiseen

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ihmiseen sulautumisesta tai vaivattomasta kehollisesta resonanssista, kotoisuuden tunteesta. (Ratcliffe 2008, 68.)

Eksistentiaaliset tuntemukset ja tunnelmat viittaavat nimenomaan muutoksiin tavoissa, joilla yksilö löytää itsensä maailmasta ja kokee asiat joko merkityksellisiksi tai merkityksettömiksi. Voidaan puhua *mahdollisuustilasta* tai *kokemuksellisesta horisontista*, joka sisältää käsitykset asioiden houkuttelevuudesta tai mahdollisuuksien puutteesta ja poissaolosta. Jotkin asiat kutsuvat meitä toimintaan siksi, että ne näyttäytyvät tavoittelemisen arvoisina ja merkityksellisinä, toiset taas siksi, että ne uhkaavat tärkeiksi kokemiamme asioita. (Ratcliffe 2015, 41–42; 45–48.) Eksistentiaalisiin tunteisiin ei useinkaan kiinnitetä huomiota ennen kuin maailmassa olemisen kokemisessa tapahtuu jokin perustavanlainen muutos. Jotkut mahdollisuudet havaitaan vasta kun itsestään selvänä pidetyn rajaa ylitetään tai tilaisuus toimia itselle merkityksellisen asian hyväksi on jo menetetty.[80]

Neiti Randellin päiväkirjamerkinnöissä korostuu sivullisuuden ambivalentti, kahtaalle jakautunut luonne. Häntä vaivaa yhtäältä hylkiökertojille ominainen ihmispelko ja epäluottamus, joihin sekoittuu peittelemätöntä vihaa, moraalista inhoa ja ylenkatsetta. Yhteisön ulkopuolelle vetäytyminen toimii pyrkimyksenä nousta inhimillisten tarpeiden yläpuolelle. Toisaalta muista eristäytyminen kertoo kyvyttömyydestä löytää autenttista yhteyttä itseen ja toisiin ihmisiin. (Söderholm 1980, 180–181.) Neiti Randellin tragedia on siinä, ettei hän ole kehollisesti virittynyt muun yhteisön taajuudelle. Sivullinen elää kokemuksellisesti eri maailmassa ja joutuu jatkuvasti ponnistelemaan päästäkseen osalliseksi luontevasta kotoisuuden tunteesta, joka väistämättä lipeää hänen ulottuviltaan. Seurauksena on melankolia, joka patologisoidaan tai joka patologisoituu pitkäkestoisen kärsimyksen seurauksena. Myös ratkaisun löytäminen olemisen ristiriitaan jää usein sivullisen itsensä harteille. (Bauman 1991, 73 ja 75–79.) Novelli vihjaa, että neiti Randell on perinyt epäluulon yhteiskunnallista järjestelmää ja sitä edustavia ihmisiä koh-

80 Katkeralle karnevaalille ominainen *post festum* hahmottuu kahdella eri tavalla, joko 'juhlien jälkeen' koittavana paluuna todellisuuteen tai tietoisuutena siitä, että jotakin tapahtuu 'liian myöhään' (ks. esim. Bernstein 1992, 17).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

taan isältään. Kertojan eristyksiin jäävää huonetta saartaa ”lisääntyvän hyvinvoinnin äitelä, nousukasmainen tuoksu” (S, 8). Ympäröivän pikkukaupungin asukkaat ilmentävät neiti Randellille vieraannuttavaa pikkuporvarillisuutta, joka törmää isän perintönä saatuun arvomaailmaan. Kertojan syntymäkaupunki on myös isän synnyinkaupunki, johon isän henki ei kuulu, mutta jonka ”hajusta [on] jotakin tarttunut häneen” (mp.). Itseen kohdistuva inho, häpeä ja viha laajenevat koskemaan pikkukaupungin asukkaiden lisäksi koko ihmislajia, joka on kertojan mukaan ”valheelli[nen] ja irvo[kas]” (S, 89).

Kierkegaardin ja Heideggerin kaltaisille ajattelijoille ahdistustila näyttäytyi mahdollisuustilana: he näkivät arkikokemuksen heikentymisen estävän yksilöä lankeamasta kotoisaan, maailmalliseen olemiseen.[81] Job-viittausten ohella ”Avanto”-novellin motto nostaa ahdistuksen *Synti*-kokoelman ydinteemaksi. Kyseessä on miltei suora sitaatti Kierkegaardin Vigilius Haufniensis-nimimerkillä julkaistusta teoksesta *Ahdistus*, joka kuuluu seuraavasti: ”[J]okaisen ihmisen [on] kestettävä, opittava elämään ahdistuksessa, jottei joutuisi kadotukseen syystä ettei ole koskaan ollut ahdistunut tai ettei hän vajoaisi ahdistuneisuuteen. Se, joka on oppinut elämään oikein ahdistuksessa, on oppinut korkeimman”, Kierkegaard (1964, 191) kirjoittaa. Motto viittaa Kierkegaardin teoksen ydinajatukseen, jonka mukaisesti ihminen ei voi ratkaista ahdistustaan, koska hän joko rakastaa ja kaipaa sitä – missä ilmenee kärsimyksen perusolemus – tai vaihtoehtoisesti pakenee sitä, mikä ilmentää viattomuuden huipentumaa: jatkuvasti lykätty ahdistuneisuus on tietämättömyyttä ei-mistään.[82]

Näkemys ahdistuksesta tai epätoivosta autenttisuuteen johtavana prosessina sekä toteutuu että kyseenalaistuu Suosalmen teoksessa ja

81 Heideggerille maailmaan heittyminen ei kuitenkaan ole lankeamista teologisessa, tai myöskään psykologisessa, mielessä vaan pikemminkin ontologisessa merkityksessä. Ahdistus toisin sanoen herättää ihmisen pohtimaan kokemuksen rakenteita itsessään, mikä luo mahdollisuuksia autenttiselle olemiselle (Heidegger 2000, 232–234).

82 Anti-Climacus-nimellä julkaistussa myöhemmässä teoksessaan *Kuolemansairaus* (1849, *Sygdommen til Døden*) Kierkegaard esittää samankaltaisen ajatuksen epätoivosta, joka näyttäytyy ahdistuksen tapaan kadotukseen johtavana syntinä. Ahdistukseen tai epätoivoon vajonnut yksilö ei tiedosta todellista itseyttään eläintä ”korkeampana” henkenä tai vaihtoehtoisesti jonakin, jota ei ole olemassa, ennen kuin hän oppii sosiaalisen peilauksen kautta käsittämään itsensä ja olemisensa jonkinlaisena. Epätoivoon vajonnut yksilö joko kadottaa itsensä tai ahdistuksestaan tietoiseksi tultuaan pyrkii yhä vimmatummin itsessään piilevää ”ikuista” kohti.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

muissa erakkoutta kuvaavissa 1950-luvun teksteissä. ”Synti”-novellin eletyn tilan hahmotus muistuttaa Eeva-Liisa Mannerin ”Preludi”-novellin (1957)[83] aloitusta, jossa nimettömäksi jäävä kertoja kuvaa lukinneensa itsensä yksinäiseen torniin: ”Olen vankina tornissa, joka avautuu taivaaseen. [– –] Rakensin tornin yksinäiselle paikalle, ja nyt en pääse täältä ulos. En muistanut rakentaa ovea; ehkä en tahtonut.” (KPV, 7.) Kertoja ei ole varma, onko hänet vanginnut torniin hän itse vai sittenkin joku toinen, jonka tahtoa uhmatakseen hänen on rikottava luonnonlakeja, muun muassa lakattava syömästä ja tultava jumalankaltaiseksi: ”Vietin kerran inhimillistä elämää ihmisten parissa, jotka eivät tehneet muuta kuin lisääntyivät, söivät, sotivat; halusin muuta, mitä tahansa muuta, ja sain sen, niin kuin tavallisesti käy [– –]. [Tornin ovi] on jonkun toimesta, en tiedä, huomaamattani, kuten Daidaloksen ovi muurattu umpeen.” (Mp.) Antiikin tarussa Daidaloksen labyrintti edustaa menneisyyden häpeää: rakennelma palvelee toistuvia ihmisuhreja vaativan Minotauros-hirviön vankilana.[84]

Kuten neiti Randell, myös ”Preludin” kertoja on vetäytynyt torniinsa vapaaehtoisesti. Yksinäisen avaruus ei ole hänelle yksinomaan lohduton tila. Päinvastoin, hän tarkkailee torninsa suojista tähtitaivasta, harrastaa sanskriitin kieltä ja haltioituu puhtaan matematiikan kaltaisesta musiikista, jota kuunnellessa voi kokea ”absoluuttisen ilon” (KPV, 9). Marko Tapion vuotta aikaisemmin ilmestyneessä romaanissa *Aapo Heiskasen viikatetanssi* (1956) päähenkilö harrastaa niin ikään tornihuoneessaan kemian lukuja ja ratkoo vanginlukkojaan. Hän kuvittelee käyvänsä taistelua Minotaurosta tai Pyhän Yrjön legendan hirviötä muistuttavaa lohikäärmettä vastaan. Sisätilaan lukittautuminen toistuu aihelmana myös Juha Mannerkorven monologissa *Avain. Luulevaisen sydämen yksinpuhelu* (1955), jossa kielenkääntäjä ja -tutkija Johannes Pontto on hukannut

83 ”Preludi” on fuugan musiikillista rakennetta varioivan *Kävelymusiikkia pienille virtahevoille* -novellikokoelman avausteksti.

84 Antiikin myytissä kuningas Minos tilaa Daidaloksen rakentamaan labyrintin sulkeakseen sinne hirviön, joka on syntynyt hänen vaimonsa Pasifaen salasuhteesta. Oraakkelin neuvon mukaisesti Minos piilottaa häpeänsä luomistyön taidokkuuteen. Taitoa edustaa Daidaloksen rakentama sokkeloinen vankila, josta Minotauros-hirviön, tai kenenkään sokkeloon eksyneen, ei ole mahdollista löytää tietään ulos. Näin kuitenkin tapahtuu Ariadnen lahjoittaessa lankakerän, jonka avulla Theseus löytää tien ulos labyrintistä surmattuaan ensin hirviön, joka on puoliksi eläin, puoliksi ihminen.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

asuntonsa avaimen sekä kielen, jota tarvitaan inhimilliseen vuorovaikutukseen. Hän valmistautuu viettämään 50-vuotisjuhliaan, mutta kukaan lehti-ilmoituksella kutsutuista vieraista ei saavu paikalle. Siinä missä Mannerin kertojan torni on oveton, eikä hän pääse sieltä enää ulos, neiti Randellin asunnon ovi on tarkoitettu vain häntä itseään varten. Tyytyväisyyteen sekoittuu aavistus yksinäisyydestä vankilana, joka merkitsee yhteyden kadottamista toisiin: ”[E]päjärjestys tuotti minulle tyydytystä – minun ei tarvinnut päästää ketään huoneeseen. Ketään ei tosin pyrkinytkään luokseni.” (S, 7.)

Heideggerin *Angst* on mahdollista käsittää kokemusrakenteisiin kohdistuvana kiinnostuksena, joka voi muuttaa suhdetta itse tunnekokemukseen. Ahdistuksen tunnistaminen ja reflektointi tähän tapaan on kuitenkin jo vastatunnelman etsimistä, siirtymistä ahdistuksesta kohti jotakin muuta (vrt. Ngai 2005, 8–9). Uudemmassa moraalifilosofiassa esitetty näkemys ”käytännöllisestä ahdistuksesta” korostaa ahdistuksen tietoista ulottuvuutta: ahdistus tai huoli voivat toimia eettisenä kykynä ennakoida todellista uhkaa ja muuttaa toimintaa sen mukaisesti. (Kurth 2018, 4–7.)[85] ”Synnin” tarinamaailmassa ahdistus kuitenkin rajaa kertojan mahdollisuustilaa tavalla, joka ylläpitää absurdille ominaista, raskasmielistä melankoliaa. Yksinäisyyden kohottava vaikutus kyseenalaistuu, kun lukija ohjataan novellia lukiessaan tunnistamaan yhteisöllisiä syitä autenttisuuden jatkuvaan lykkääntymiseen. 1950-luvun proosalle ominaiseen tapaan ahdistus ja syyllisyys kytkeytyvät sotien jälkeen kaunokirjallisuudessa käsiteltyyn merkityskatoon ja melankolian kokemukseen ihmislajia ja maailmankaikkeutta koskevan uuden tiedon äärellä.

85 Nykyfenomenologian termein tällaisessa itseyden reflektoinnissa on kyse ennen kaikkea *kerronnallisesta* tai *elämäkerrallisesta* itsestä erotuksena *ydinitselle* tai *minimaaliselle itselle*. Kerronnallinen itse on aina jossain määrin toisten projisoima, koska se syntyy ydinitsen tavoin affektiivisessa vuorovaikutuksessa toisten ja ympäristön kanssa. Juuri tämän vuoksi autenttinen oleminen – sen enempää kuin ei-autenttinenkaan – ei ole mahdollista ilman toisia ihmisiä. (Gallagher ja muut 2018, 141–142). Autenttisuus on yhtäaikaisesti merkitykselliseksi koettua kiinnittymistä toisiin ja itsenäisyyttä, erillisyyttä muista (McGraw 1995, 53).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

## Sivullisen luotettavuudesta

Tarinamaailman sisäisen yleisön (eli itsestään vieraantuneen kertojan) lisäksi neiti Randellin muistiinpanoilla on toinenkin yleisö: lukija tai tekijän yleisö, joka on Suosalmen tekstiin rakentamien vaikutusstrategioiden kohde. Neiti Randell kertoo ”tietämättään” elämästään myös tälle yleisölle.[86] Novellissa rakentuva kaksoisviestintä tarjoaa lukijalle mahdollisuuden seurata paitsi sitä, mitä kertoja elämästään kertoo, myös sitä, mitä hän jättää syystä tai toisesta kertomatta. Avoimen tunnetilojen kuvaamisen sijaan neiti Randell keskittyy usein havainnoimaan omaa yksityisyyden tarvettaan. Palattuaan isänsä kotikaupunkiin kertoja tunnustaa suoraan halunsa salata menneisyytensä: ”Mutta en halua kertoa kenellekään mitä tapahtui. Ihmisillä tulee olemaan tarpeeksi puhumista siitä, että yleensä palasin tähän viheliäiseen loukkoon, ja että todennäköisesti jään tänne loppuiäkseni.” (S, 11.) Epäluotettavan kerronnan narratologisten kategorioiden mukaisesti vaikenemisen ja tietojen puutteellisuuden voi tulkita salailuna ja siten merkkinä kertojan epäluotettavuudesta. Tällaisesta näkökulmasta katsottuna neiti Randell on ensimmäisen persoonan tunnustajakertoja, joka tunnustaessaankin jättää osan asioista kertomatta tai kertoo tapahtumista aukkoisesti, valikoiden tai peitellen.

Epäluotettavaa kerrontaa tutkineet teoreetikot ovat viime vuosikymmeninä kiinnittäneet huomiota paitsi epäluotettavuuden tyyppien laajaan kirjoon myös tunnevaikutuksiin, joita mahdollisesti epäluotettavan kertojan havaitseminen lukijassa synnyttää. Epäluotettavuuden tunnistaminen voi herättää lukijassa vastenmielisyyttä ja vieraantumista tai vaihtoehtoisesti myötätuntoa tai sääliä (Phelan 2007b). Lisäksi kerron-

86 Suosalmen novellissa toteutuu henkilökerronnan ilmiö, jota Phelan on kuvannut kertojafunktioiden (*narrator functions*) ja paljastamisen funktioiden (*disclosure functions*) välisellä ristivedolla. Henkilökerronnassa kommunikaatio rakentuu aina kahdella eri tasolla: ”minä” toimii paitsi tarinansa kertojana myös henkilöhahmona. Analysoidessaan kertojan suoraa viestintää omalle yleisölleen Phelan puhuu kertojafunktioista. Suhteessa tarinamaailman sisäiseen yleisöön, kerrottuun (*narratee*), kertoja raportoi, tulkitsee ja arvottaa kertomaansa, toisin sanoen kohdistaa kertomuksensa suoraan kerrotulle. Kertojan ja tekijän yleisön välisestä kommunikaatiosta Phelan käyttää termiä ”paljastamisen funktiot”. Kertoja ”paljastaa” lukijalle epäsuorasti kaikenlaista tietoa sekä itsestään että kuvaamastaan maailmasta. Juuri tällainen epäsuora tieto suuntaa yleensä kaikkein tehokkaimmin myös lukijan tunnereaktioita. (Phelan 2005, 12.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

nan epäluotettavuus voi lisätä henkilöhahmon kiinnostavuutta esteettisessä mielessä. Lukijat tuntevat usein vetoa henkilöhahmoihin ja -kertojiin, jotka tosielämässä kohdattuina todellisina ihmisinä herättäisivät pääosin kielteisiä reaktioita (ks. esim. Keen 2007, 131). ”Synti”-novellin kertoja kuuluu Kellarimiehen, Roquentinin ja Meursault’n tavoin niihin henkilöhahmoihin, jotka laukaisevat lukijassa ristiriitaisia tunteita. Suosalmi käyttää rinnakkain kerrontastrategioita, joita Phelan (2007b, 223) on kutsunut lähentäväksi (*bonding*) ja etäännyttäväksi (*estranging*) epäluotettavuudeksi. Siinä missä vieraannuttava epäluotettavuus alleviivaa tai kasvattaa etäisyyttä kertojan ja tekijän yleisön välillä, lähentävä epäluotettavuus vähentää tätä etäisyyttä. Jako lähentävään ja etäännyttävään epäluotettavaan kerrontaan perustuu retorisiin vaikutuksiin, joita epäluotettavuuden havaitsemisella on ylipäänsä fiktiivisten kertomusten tulkinnassa. Phelanin ja Martinin (1999) kuuden epäluotettavan kerronnan tyypin asteikoilla kerronta voi olla epäluotettavaa niin faktojen, havainnon ja tietojen kuin arvojen jatkumolla. Toisin sanoen kertoja joko raportoi, havaitsee tai arvottaa asioita ”puutteellisesti” tai tekee näitä kaikkia tarkoituksellisen harhaanjohtavasti (ks. myös Phelan 2005, 49–53).

Lukijan tulkintaan ja tunnereaktioihin vaikuttaa väistämättä se, miten hän näkee sivulliskertojan arvot suhteessa omiin arvoihinsa eli toisin sanoen se, kokeeko hän sivulliskertojan tunnistettavana vai vieraannuttavana. Erityisesti lukijan kykyyn tuntea empatiaa hylkiöistä henkilöhahmoa kohtaan saattaa vaikuttaa se, millaisia syitä hän lukiessaan löytää hahmon vieraannuttavuuden taustalta. Lukijan kokemaa empaattista ahdistusta[87] voi lieventää henkilön tulkitseminen mielenterveyden ongelmista kärsiväksi ihmiseksi, jolloin ei-normatiivisiin tunnekokemuksiin ja arvohorjumiin on helpompi suhtautua myötätuntoisesti tai säälien. Erityisesti sääliin liittyy tunnereaktiona henkilöhahmon arviointia etäisyyden päästä tai ikään kuin moraalisesti ylemmästä positiosta käsin. Säälin tunne voi kuitenkin johtaa myös empatian kognitiiviseen kehittelyyn, toisin sanoen tietoiseen pyrkimykseen tuntea vieraannuttavaa

87 Empaattisesta ahdistuksesta (*empathic distress*) ja empaattisesta torjunnasta (*emphatic aversion*) ks. mm. Keen 2007, 4–5; Rossi 2021, 40 ja 45–46.

henkilöhahmoa kohtaan myötätuntoa. (Rossi 2021, 48–49; Davis 1983). Vaikeiden tunteiden spontaanin myötäelämisen tai torjunnan sijaan hylkiöinen hahmo voi kutsua lukijaa myös tarkastelemaan omaa identiteettiään ja arvojaan henkilöhahmon kokemusmaailmaa vasten. Toisaalta lukijan tulkinta (oletetun) tekijän arvoista ja esteettisistä päämääristä vaikuttavat tulkinnassa. Modernin avantgarden ja katkeran karnevaalin keinoihin, kuten myös Suosalmen keinovalikoimaan, kuuluu marginaalista tulevan katseen ja kokemuksen esittäminen, porvarillisten arvojen kyseenalaistaminen ja shokeeraus, joilla on myös poliittinen tarkoituksensa (ks. esim. Williams 1989, 87). Juuri ristitiitaisten tunteiden kokeminen ja tietoinen reflektointi tekevät taidekokemuksesta esteettisesti ja eettisesti vaikuttavan.

Epäluotettavuutta on kertomuksentutkimuksessa toisinaan lähestytty näkökulmista, jotka muistuttavat eksistentialistien näkemyksiä epäautenttisesta olemisesta, sartrelaisittain ”huonosta uskosta” tai itsepetoksesta (*mauvaise foi*)[88]: yksilö ei tiedä jotakin eikä haluakaan tietää tai yksilö samaan aikaan tietää ja ei tiedä, mikä on merkki vieraantuneesta olemisesta (Sartre 2003, 71–73). Esimerkiksi Nünningin (1999b, 80) mukaan joissakin teksteissä on kyse varsinaisen epäluotettavuuden sijaan kertojan illuusioiden ja itselle valehtelun tematisoitumisesta. Epäluotettavuuden (*untrustworthiness*) ohella on puhuttu kertojan erehtyväisyydestä (*fallibility*), mikä määrittää ylipäänsä inhimillistä kokemusta. Toisin kuin epäluotettavuus, erehtyväisyys ei koske niinkään kertojan tai henkilöhahmon arvomaailman kyseenalaistumista, tietoista totuuden pimittämistä tai vastuunpakoilua vaan pikemminkin puutteellista kykyä havainnoida itseä tai ympäröivää maailmaa. Esimerkiksi kertomukset, joissa kertoja tai henkilöfokalisoija on lapsi, luovat tarinamaailman, joka on rajautunut lapsen tietämyksestä käsin. Erehtyvyys voi olla myös ulkoisten tekijöiden ja olosuhteiden seurausta, vailla yhteyttä henkilöhahmon psykologisiin ominaisuuksiin. (Olson 2003, 101–102.) Suosalmen novellissa lukijaa ohjataan toistuvasti pohtimaan, onko kertojan epäluotettavuus tietoista harhaanjohtamista vai erehtyvyyttä, joka johtuu vuorovaikutuksessa ilmenevistä katkoksista, itsen ja muiden väärinluke-

88 Käytän käsitteestä jatkossa suomenkielistä käännöstä itsepetos.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

misesta. Neiti Randellin kokemusmaailma on monesti hyvin kapea, ja se muistuttaa ajoittain lapsen maailmaa. Erityisesti Suosalmen novellin seksuaaliseen väkivaltaan kytkeytyvä tematiikka kutsuu pohtimaan häpeän ja syyllisyyden kysymyksiä myös näkökulmista, jotka horjuttavat epäluotettavan kerronnan totunnaisia jakolinjoja ja tulkinnan perusteita. Mitä kertojan epäluotettavuus Suosalmen novellissa siis lopulta tarkoittaa ja miten se ilmenee?

Kuten analyysini edellä osoittaa, kokemusten sanallistamisen vaikeuden voi epäluotettavuuden sijaan lukea kertojan kyvyttömyytenä ilmaista tunnetilojaan. Hänellä ei ole sanoja kertoa tapahtumista, jotka ovat liian kivulloisia tai joita hän ei kunnolla tunnista tai muista. Myös häpeä ja syyllisyys nostattavat tarpeen kätkeytyä katseilta, jotka kertoja kokee stigmatisoivina, tuomitsevina ja häpäisevinä, ja jotka siten selittävät päiväkirjamerkintöjen kryptisyyttä, eräänlaista itsesensuuria. Neiti Randell on haluton paljastamaan edes päiväkirjan yksityisillä lehdillä kokemuksiaan, joita käy läpi kellariloukossaan.[89] Esteettis-retorisesti tuotettu vaikutelma päiväkirjamerkintöjen haparoivuudesta ja aukkoisuudesta tuottaa tunnustukselle ominaisen kaksihahmotteisuuden ja tunnun ajatusten ja tunteiden liikkeessä olemisesta: kertoja kirjoittaa itselleen selvittääkseen, mitä hänelle on tapahtunut. Itseanalyysi katkeaa siellä täällä huudahduksenomaisiksi havainnoiksi, jotka antavat vaikutelman itsetuntemuksen asteittaisesta kasvamisesta. Muistiinpanoja kirjoittaessaan kertoja tulee koko ajan tietoisemmaksi myös siitä, mitä hänelle on tapahtumassa. Hän pelkää jäävänsä ikuisesti pikkukaupungin vangiksi. Oi-huudahduksella varustettu apostrofi eli poissaolevan puhuttelu kohdistuu tässä Jumalaan, joka Jobin Jumalan tavoin vaikenee: ”Oi Jumala, nyt sen kirjoitin: / Loppuiäkseni.” (S, 11.)

”Synti”-novellissa tuotettu vaikutelma epäluotettavuudesta linkittyy affektiivis-retoriseen keinovalikoimaan, joka yhtäältä lähentää, toisaalta etäännyttää kertojaa oletetusta lukijasta. Kerronnan epäluotettavuuden mallinnusten mukaisesti kertojan epäluotettavuutta voidaan arvioida

89 Kuten Bernstein (1992, 100) kirjoittaa, myöskään Dostojevskin Kellarimiehen asunto ei todellisuudessa sijaitse kellarissa, vaan kerrostalon ylemmissä kerroksissa. ”Loukkoisuudessa” on kyse normatiivisuuden ja sovinnaisuuden vastustamisesta, eikä kellari-ihminen välttämättä ole yhteiskunnan vähäosainen, vaikka hän voi olla myös sitä.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ensinnäkin suhteessa kerronnan faktoihin. Erityisesti kertojan lähimenneisyyttä ympäröi aluksi epäsuorien vihjeiden paljous ja välttely. Ahdas yksiö, johon neiti Randell palaa novellin alussa, rinnastuu sairaalahuoneeseen, jossa kertoja on viettänyt menneet kuukaudet. Sairaalamuistot keskittyvät aluksi yksinomaan fyysisen heikkouden kuvaamiseen ja muihin ulkokohtaisiin yksityiskohtiin. Kertoja tuntee huojennusta ajatellessaan, ettei kukaan tule oikomaan hänen vuodevaatteitaan tai kosketa häntä lupaa kysymättä. Myöhemmin neiti Randell pohtii, tietääkö kukaan hänen isänsä kotikaupungin asukkaista, missä hän on viettänyt poissaoloaikansa. Lopullinen vahvistus sairaalavierailun todelliselle luonteelle saadaan vasta aivan novellin lopussa, kun kertoja pohtii elämänsä tapahtumia, joista ei ”kenenkään pitänyt tietää”: ”[E]ttä isäni kuoleman jälkeen he lähettivät minut mielisairaalaan, niinkuin koiran, ja että suuresti valehtelin kirjoittaessani ettei minua muka voitaisi pakottaa, koska pakko oli ainoa voima, joka minuun oli koskaan vaikuttanut” (S, 85–86). Sen lisäksi että kertoja jättää sairaalavierailuunsa ja muuhun elämäänsä liittyviä asioita mainitsematta eli kertoo puutteellisesti, hän myöntää suoraan valehdelleensa mahdolliseen sairauteensa liittyvistä yksityiskohdista. Tällainen oman ”valheellisuuden” yltiörehellinen tunnustaminen, omien havaintojen suhteellistaminen ja epäily ovat ominaisia hylkiökertojille ja sivullisille ripittäytyjille. He saattavat pimittää tietoa joko tieten tahtoen tai tahtomattaan (niin itseltään kuin muilta), mutta paljastavat samalla sosiaalisen todellisuuden ja jaettujen normien mielivaltaisuuden (Salin 2008, 27–28).

Neiti Randell on toisekseen taipuvainen havaitsemaan ja tulkitsemaan itsensä ja muiden käyttäytymistä sekä ympäröivää maailmaa tavalla, joka herättää epäilyjä kertojan arvioiden luotettavuudesta. Tarinamaailman tunnehorisontti on kertojan kokeman eksistentiaalisen muutoksen sävyttämä ja siten emotionaalisesti rajautunut. Kyse on tunne-elämän ”poikkeamista”, joita on epäluotettavan kerronnan teoriassa tavattu kutsua tervejärkisyyden (*common sense*) vastaisiksi. Ansgar Nünning on mallintanut erilaisia kehyksiä, joita lukija hyödyntää arvioidessaan kertojan mahdollista epäluotettavuutta. Näitä ovat 1) kansanpsykologiset tai maalaisjärkeen liittyvät arviot, 2) kulttuuriset standardit liittyen siihen, mitä pidetään ”normaalina” psykologisena käyttäytymisenä, 3) kielelliset

https://doi.org/10.21435/skst.1479

normit sekä 4) kulttuurisesti tunnustetut moraaliset ja eettiset normit. (Nünning 1997, 100 ja Nünning 2005, 96; ks. myös Nünning 1999a, 63.) Tällaisesta jaetun maailman tulkintakehyksestä katsottuna neiti Randellin tapa havainnoida maailmaa on epäluotettava. Kuten todettua, hän projisoi omat kielteiset tunteensa, itsevihansa ja -halveksuntansa muihin ihmisiin, myös satunnaisiin ohikulkijoihin. Novellin epäsuora kommunikaatio tähtää juuri tässä ”normaalin” kokemuksellisuuden rajojen tutkimiseen. Epäluotettavuuden tekstuaaliset signaalit viittaavat yhtäältä kertojan kärsimykseen ja epätoivoon, joka on omiaan herättämään lukijassa myötätuntoa tai sääliä. Isänsä menetettyään kertoja kadottaa täysin elämänsä suunnan ja vertautuu eksyksissä olevaan lapseen: ”[M]inä tosin olen täällä, mutta paikkaani minä en enää maailmassa tiedä” (S, 67). Toisaalta isän rakkauden menetykseen liittyy eettisesti ongelmallisia piirteitä, jotka korostuvat kertojan kriisin syvetessä.

Kertojan kokemattomuus ja aukkoinen itsetuntemus sekä näiden vaikutus kykyyn tulkita muiden ihmisten käyttäytymistä kietoutuvat tarinan kuluessa yhä näkyvämmin seksuaalisen väkivallan, seksuaalisen halun ja syyllisyyden aihelmiin. Padotun aggression ja kaipuun kohteena toimii novellin keskusmotiiviksi nouseva punapartainen ja -tukkainen ikoni:

> Olen ripustanut vasemmanpuoleiselle seinälle pienen ikonin. Se ei ole Maria ja Lapsi, ei edes aikuinen lapsi, vaan punatukkainen pyhimys, jolla on hurjat, mustat silmät ja käsi uhkaavasti ojennettuna. Vuoteeni on suoraan sen alla ja näen sen maatessani leveäksi litistyneenä. Se herättää erikoisia mielikuvia ja pelkään sitä joskus. (S, 18–19.)

Ikoni yhdistyy kertojan mielessä pastori Kiurun hahmoon, ja hetken mielijohteesta neiti Randell suutelee seinällään riippuvaa pyhimyksenkuvaa. Tavattuaan Kiurun ensimmäisen kerran kadulla kertoja tuntee syvää epäluuloa kirkonmiestä kohtaan, mutta ei saa häntä mielestään: ”En pidä ihmisistä, jotka käyttävät kiertoteitä, vaikka yleensähän ihmiset turvautuvat sellaiseen, mikä liikkuu totuuden ja valheen rajamailla ja joka aina voidaan selittää oikeaksi” (S, 29). Vastapainona papin sosiaa-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

liselle viekkaudelle kertoja korostaa omaa suoruuttaan: ”Minä en selitä mitään. Totean vain, että mies oli epärehellisen näköinen.” (Mp.)

Yllättävät viittaukset totuuteen ja valheeseen sekä ristiriitaisuudet kertojan toiminnan ja kerronnan välillä herättävät epäilyjä kertojan havaintojen paikkaansapitävyydestä. Kertoja tulkitsee miehen lyhyet keskustelunaloitukset yrityksiksi peitellä heräävää mielenkiintoa: ”Ehkä hän sillä tahtoi peittää nolouttaan siitä, että pyrki näin selvästi tuttavuuteeni, ja hänen lienee vaikea käsittää sitä, että olin kyllin kehittynyt ymmärtääkseni hänen vaikeutensa” (S, 42). Kertojan havainnoissa ja päiväkirjamerkinnöissä korostuu omien tuntemusten projisointi toisten kokemuksiksi: myös papin osoittama kiinnostus paljastuu pian heijastukseksi kertojan omasta halusta ja kokemattomuudesta. Ennen pitkää kertoja alkaa itsekin epäillä havaintojaan. Onko hän käsittänyt papin myötätunnon osoitukset väärin? Mies jää vaivaamaan kertojan ajatuksia siinä määrin, että hän menettää kykynsä keskittyä pasianssin peluuseen ja piirtämiseen. Kertojan täyttää öisin yhä kasvava seksuaalinen kaipuu: ”Viime yönä olin hyvin yksin” (S, 47). Kirjoittaessaan tapahtuneesta päiväkirjaansa kertoja pyrkii tietoisesti pitämään papin ja isän hahmot mielessään erillään: ”Isää en tahtonut enää papin yhteydessä ajatella. / En vain ymmärrä miksi sen tähän kirjoitin” (S, 42). Isään kohdistuva rakkaus ja viha korostavat torjutun häpeän ja syyllisyyden vaikutusta kertojan tunne-elämään ja jumalasuhteeseen, joka on olemuksellisesti patriarkaalinen ja väkivaltainen; ahdistuksen ja arvottomuuden värittämä.

Väkivallan, häpeän ja syyllisyyden tematiikan kannalta ratkaisevia ovat neiti Randellin muistiinpanot, jotka koskevat laiturilla tapahtuvaa kohtaamista toisen, ennestään tuntemattoman miehen kanssa. Välikohtaus kuvataan ensin takaumana kertojan kirjatessa päiväkirjaansa aukkoisiksi jääviä muistikuviaan tapahtuneesta. Kertojan päiväkirjamerkinnät tukevat naapurin tulkintaa seksuaalisuudesta vaikeita tuntemuksia herättävänä tunnekompleksina, ”pimeä[nä]”, ”salattu[n]a kohtan[a]” (S, 71), mutta eri tavoin kuin naapuri aavistaa. Naapurin naisen mukaan neiti Randell on ”kuin tynnyrissä kasvanut” (mp.) ja kyvytön ymmärtämään sukupuolisia suhteita. Kertojan kanssa käymänsä riidan päätteeksi nainen ilmoittaa, ettei tätä vaivaa mikään muu kuin miehenpuute. Päiväkirjamuoto

https://doi.org/10.21435/skst.1479

motivoi retrospektiivisen otteen neiti Randellin ajatusten palatessa yhä uudelleen menneeseen. Kirjoittaminen on yritys hahmottaa tapahtumasarjaa, joka tuntuu jälkikäteen kuin unelta. Tuntematon mies on ahdistellut häntä pimeällä rannalla, ja kertoja on puolustautunut työntämällä miehen veteen. Onnettomuuden ainoana todistajana hän joutuu poliisin kuulusteltavaksi, mutta pääsee pian poistumaan paikalta.

Ennen kohtaamistaan tuntemattoman miehen kanssa kertoja kuvaa nähneensä papista unen, joka on täynnä ”irsta[i]ta” ja ”huvitta[vi]a” (S, 57) yksityiskohtia. Pappi lentää unessa ikkunasta sisään mustat kaavunliepeet lepattaen ja lävistää neiti Randellin krusifiksilla, jonka terävä kärki tunkeutuu hitaasti hänen ruumiiseensa. Unen kuvausta seuraa novellissa tunnustus. Asteriskilla merkitty alaviite osoittaa, että kyseessä on papille tehty ripittäytyminen: ”*kello neljä aamulla: eikö sinun pappi olisi sietänyt kuulla tämä, sillä mistä voisin tietää, millä asioilla sinä itse liikut” (S, 58). Kertojan mukaan hän on itse houkutellut tuntemattoman miehen luokseen:

> ** valehtelin sanoessani, että humalainen mies ahdisti minua, sillä itse minä sen tein. [– –] Seisoin siinä ja odotin, että mieskin ehtisi laitureille, sillä olin seurannut häntä kilometrin verran ja sitten alhaalla tullikamarin kohdalla kävelin hänen ohitseen. Ja kun mies lähestyi minua hitaasti, ja niin kuin jo sanoin, humalassa, käännyin minä ympäri ja kuljin hitaasti hänen ohitseen, niin hitaasti, että hän näki minut ja ehti ajatella hänkin puolestaan. Sillä tottakai myös hän tunsi, että oli kuuma ja että syksy olisi käsissä.* (S, 58–59.)

Kursiiveilla merkitty kerronnan jakso tarjoaa täysin uuden näkökulman kertojan aiempiin pohdintoihin, joissa hän esittää itsensä seksuaalisen päällekarkauksen uhrina. Nyt kertoja kuvaa itsensä rikoksen tekijäksi, joka on omaehtoisesti houkutellut miehen luokseen. Neiti Randellin mukaan mies seuraa häntä pakotettuna, tahdottomana kuin eläin: ”*Minä pakotin tuon miehen käymään kimppuuni, ikäänkuin hänellä olisi suurikin halu rakastella minua*” (S, 58–59). Tunnetason etäisyyden kasvaminen oletetun lukijan ja kertojan välillä liittyy ennen kaikkea kertojan ongelmalliseen tapaan arvottaa kokemaansa. Tämä käy ilmeiseksi ker-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tojan pohdinnoissa, jotka koskevat tuntemattoman miehen osuutta laiturilla sattuneeseen välikohtaukseen. Kieltämällä miehen toimijuuden ja halun kertoja siirtää vastuun tapahtuneesta itselleen. Erityisen ongelmalliseksi käyvät kertojan tulkinnat tällaisten kohtaamisten luonteesta yleensä: *”Sillä luuliko kukaan, ettei nainen pääse pakoon sitä, jota hän tahtoo paeta?”* (S, 59.) Omaa tapausta arvioidessaan kertoja tulee tehneeksi naisesta sukupuolena seksuaalisesti vastuullisen; sen, joka on tilivelvollinen myös miehen moraalisista valinnoista.

Eettisesti ongelmallinen tulkinta johtaa Raamatun syntiinlankeemuskertomukseen, jossa nainen lankeaa paratiisin käärmeen houkutukseen ja houkuttelee myös miehen mukanaan tuhoon. Seksuaalisen halun lisäksi kertomuksen on tulkittu kuvaavan perisyntiin ja ihmisen osaan liittyvien kielteisten tunteiden, häpeän ja syyllisyyden, syntyä. Syödessään hyvän ja pahan tiedon puusta ihminen tulee tietoiseksi itsestään, mutta oppii samalla keinot, joilla peittää alastomuutensa kanssaihmisten ja Jumalan silmien edessä. Tunnustuksessaan Suosalmen kertoja pohtii nimenomaan isänperintönä saamaansa synnintunnon taakkaa, joka ajaa hänet yksinäisyyteen. Kertoja näkee papin paitsi henkilönä, jolle hän ripittäytyy, myös kanssasyyllisenä siihen rikokseen, jonka haluaa tunnustaa. Tuntemattoman miehen ”viattomuus” on neiti Randellin mukaan kykyä hyväksyä biologiset tarpeensa ja antautua niille ilman häpeän ja syyllisyyden taakkaa. Kertojan mielestä kyse on eläimenä olemisen puhtaudesta, johon hän ei itse kykene: *”Ja ajattelin, että hän oli puhdas, ainakin hän oli puhtaampi kuin minä tai tuo pappi, sillä mikä on vain ruumista on puhdas, ja mitä lähempänä eläintä ihminen näissä asioissa on, sitä selkeämmäksi kaikki tulee”* (S, 60). Lukijalle ei tosin missään vaiheessa paljastu, mitä kertojan näkemykset miehen eläimellisyydestä lopulta tarkoittavat. Seksuaalista vapautta vai sittenkin väkivaltaa?

Novellin kerrontatilanne lähestyy epäluotettavuuden tyyppiä, jota Phelan (2007b, 226) on kutsunut kirjaimellisesti epäluotettavaksi, mutta metaforisesti luotettavaksi kerronnaksi. Tätä alatyyppiä edustava epäluotettavuuden muoto vähentää Phelanin mukaan etäisyyttä kertojan ja lukijan välillä. ”Synti”-novellissa sen käyttö kutsuu pohtimaan neiti Randellin syyllisyyden ja häpeän intersubjektiivista eli ihmisten väliseen vuorovaikutukseen palautuvaa luonnetta. Kertojan tuomitessa

https://doi.org/10.21435/skst.1479

itsensä yhteisön silmissä murhaajaksi kyse on yhä patologisemmiksi käyvän tunne-elämän vaikutuksesta kertojan havaintoihin, ajatuksiin ja arvioihin itsestään. Vaikka ”Synti”-novellin teemat ovat psykologisia ja sosiaalisia, ne ovat myös metafyysisiä ja eksistentiaalisia. Metafyysisesti hahmottuvat kokemukset ohjaavat lukijaa tulkitsemaan tapahtumia kertojan sisäistämää uskonnollista maailmankuvaa vastaan ja kyseenalaistamaan sen oletuksia sukupuolesta, seksuaalisesta vastuusta ja (väki) vallasta. Kuten Beauvoir (2007, 102) kirjoittaa esseessään ”Kirjallisuus ja metafysiikka” (1946, ”Littérature et métahysique”), kirjailijoilla on oma maailmankatsomuksensa, ja juuri tästä syystä heidän teoksensa kiinnostavat meitä: ”Metafyysinen näkökulma ei ole muita näkökulmia ahtaampi. Päinvastoin juuri siinä voivat käydä yhteen psykologinen ja sosiaalinen näkökulma, jotka harvoin kohtaavat toisiaan ja jotka kumpikin erillään ovat epätäydellisiä” (Beauvoir 2007, 102).[90]

## Kapinan henki

Kokemus syyttä kirotuksi joutumisesta rinnastaa neiti Randellin Jobin kaltaisiin absurdeihin sankareihin, jotka ovat pakotettuja toimintaan ”tyhjän vuoksi” (S, 80). Ihmisen on etsittävä ratkaisua mielettömässä, vailla järkeä olevassa tilanteessa, jossa hän jää taistelunsa kanssa yksin. Jobin kirjan keskeiskysymyksenä on se, mitä epäoikeudenmukaisena koetun kärsimyksen kokeminen tekee henkilökohtaiselle jumalasuhteelle. Jobin kirjasta voidaan ajatella, että siinä Jumala pettää ihmisen kanssa tekemänsä sopimuksen sellaisena kuin ihminen on sen ymmärtänyt. Jumalan ja ihmisen välisen suhteen ajateltiin olevan molemminpuoliseen lojaalisuuteen, liittoon, pohjaava. Jos ihminen pelkää Jumalaa ja kääntyy pois pahasta, Jumala suojelee viatonta ja tuhoaa häntä alistamaan pyrkivän pahan. Jobin mukaan Jumala kuitenkin hallitsee vailla moraalia, mielivaltaisesti. Absurdi syntyy, kun ihmisen aiempi uskomus

90 Beauvoirin voi nähdä tässä vastaavan ennen kaikkea kritiikkiin metafyysisestä romaanista taidemuotona, joka käyttää kaunokirjallista ilmaisua kuvittamaan abstrakteja, filosofisia ideoita, minkä on ajateltu johtavan paperiseen lopputulokseen, erityisesti henkilöhahmojen ohuuteen (ks. aihetta koskevasta keskustelusta esim. Murdoch 1997).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ja oppi kohtaavat kokemuksen: todellisuudessa viaton ja syytön kärsii eikä paha saakaan ansionsa mukaan. Jumala, jolla on valta pelastaa ihminen, mutta joka luovuttaa hänet pahan leikkikaluksi, muistuttaa julmuudessaan ihmistä, epätäydellistä ja puutteellista olentoa. (Cox 1978, 23 ja 35.)

Kirjoittaessaan laiturilla tapahtuneesta päiväkirjaansa neiti Randell tiedostaa aluksi tulleensa kohdelluksi väärin. Välittömästi tapahtuneen jälkeen hän harkitsee menevänsä poliisin ja palosotilaiden luokse kertomaan, kuinka ”epämiellyttävään tilanteeseen” (S, 57) hän on miehen vuoksi joutunut. Juopuneen miehen ahdistelun kohteeksi päätyminen on neiti Randellin mukaan erityisen tavallista myöhäiskesän lämpiminä iltoina, ja välttyäkseen uusilta ongelmilta hän pakenee paikalta. Neiti Randellin arvio tilanteesta ja omasta vastuustaan heijastaa yhteisön hiljaisesti hyväksymää järjestystä, joka vaikuttaa myös hänen tekemiensä valintojen taustalla. Poistuessaan paikalta kertoja kuulee kiinniotetun miehen kutsuvan itseään ”saatanan nai[seksi]”. (S, 57.) Sähköistävä vieraan käden kosketus herättää voimakkaan inhoreaktion, ja tapahtuman vaikutukset ilmenevät myöhemmin rajuina ruumiillisina oireina. Päästyään takaisin yksiöönsä neiti Randell oksentaa hallitsemattomasti asuntonsa lattialle. Inhoreaktio rinnastuu Roquentinin tuntemaan kuvotukseen, joskin se kumpuaa pelkän olemassaolon sijaan tai ohella naissivullisen sosiaalisesta ja yhteiskunnallisesta tilanteesta. Kuilun partaalla seistessään kertoja kokee epätoivoa, joka on kuin osastaan tietoiseksi tulevan eläimen kärsimystä: ”[M]inun teki mieleni huutaa [– –] huutaa, niinkuin eläin [– –]” (S, 73).

Ajallisesti myöhemmässä tunnustuksessaan neiti Randell asettaa itsensä tuomiolle. Hän kirjoittaa päiväkirjaansa tarpeestaan ymmärtää, miksi tuntematon mies on käyttäytynyt niin kuin on käyttäytynyt. Päiväkirjaan alkaa näiden merkintöjen myötä ilmestyä kuvitelmia surmansa saaneesta miehestä, maatuvasta ruumiista ja hänestä itsestään murhaajana: ”Jos olisin tappanut tuon miehen, ajattelin, ja vihreän liman peittämä ruumis olisi jossakin täällä pajunoksiin takertuneena” (S, 82). Neiti Randell on vakuuttunut, että hänen tekonsa laiturilla, tai vaihtoehtoisesti hänen tunnustuksensa, johtuvat painostavasta kuumuudesta ja helteestä, jotka saavat hänet käyttäytymään luonteensa vastaisesti. Tässä kerto-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

jan sanat vertautuvat Meursault'n puolustusasianajajalleen esittämään selitykseen, jonka mukaan hänen ruumiintoimintonsa häiritsevät kykyä tuntea asianmukaisia tunteita. Neiti Randellin mukaan ihmisen tekee syylliseksi jo pelkkä murhanhimoinen ajatus, ei pelkästään teko: "[O]lin ollut niin lähellä tappamista, kuin olisin sen todella tehnyt, ja niin lähellä kait olin kaikkea pahaa, kuten valhetta ja huorintekemistä ja kuolemansyntiä Pyhää Henkeä vastaan, koska ne kaikki tunsin ruumiissani, ja eikö se silloin ollut sama asia" (S, 82–83).

Uskonnollisena käytäntönä rippi tai tunnustus, katuminen ja synninpäästö ovat Jumalan Lain eteen asettumista, oman syyllisyyden tunnustamista ja synnin aiheuttaman häpeän kokemista kaikkinäkevän ja rankaisevan Jumalan kasvojen edessä. Tunnustamiseen liittyy myös omien ajatusten, tekojen ja halujen jatkuva tarkkailu, joka vahvistaa käsitystä itsestä pahana ja syntisenä (Ratinen 2011, 136). Isänsä Jumalaan uskonsa menettänyt neiti Randell tuntee rikkovansa jumalallista tahtoa vastaan kapinoidessaan vääräksi ja epäoikeudenmukaiseksi kokemaansa järjestystä vastaan ja noudattaessaan omaa vapaata tahtoaan: "[S]airaudessani oli synti Pyhää Henkeä vastaan, koska sydämessäni olin hyljännyt isäni ja herjannut hänen Jumalaansa" (S, 75). Kertojaa vaivaava inho ja viha vieraannuttavat häntä kristillisestä uskosta, häpeä ja syyllisyys taas syntyvät ristiriidasta uuden ja vanhan välillä ja pitävät häntä kiinni menneessä. Väkivaltaisen kasvatuksen ja arvomaailman vaikutus ilmenevät yhä oudommaksi käyvissä havainnoissa ja kuvitelmissa. Tuomittuaan itsensä murhaajaksi neiti Randell näkee kadulla leikkivässä lapsessa sadistin, joka vertautuu paitsi kertojaan myös hänen isäänsä. Kuullessaan hyppynarun läiskeen selkänsä takaa neiti Randell kuvittelee tuntemattoman lapsen fantasioivan hänen lyömisellään: "Ehkä tuo lapsi katseli minun jalkojani ja selkääni ja hartioitani, ehkä hän kuvitteli lyövänsä minua" (S, 76).

Lapseen kohdistuvan väkivallan ja seksuaalisen vallankäytön tematiikka yhdistyvät Suosalmen novellissa kertojan kristilliseen isänperintöön ja uskonnon elämänarvoa vääristävään vaikutukseen. Kuten Lassila (1984, 57 ja 72) toteaa, kirjailijan eksistentiaalisen, teologisen kauden teksteissä ihmisen biologisen olemuksen kieltäminen kuvataan itsestä ja ihmisyydestä vieraantumisena. Ajatus ihmisestä syyllisenä, tekipä hän

https://doi.org/10.21435/skst.1479

pahaa tai ei, ilmentää nimenomaan kirkonisien myöhempää tulkintaa synnistä isiltä periytyvänä perisyntinä, joka tekee ihmisen luontojaan kelvottomaksi Jumalan kasvojen edessä (Katchadourian 2010, 209).[91] Koska yksilö tulee omaksi itsekseen suhteessa pyhään kulttuurissa vaikuttavien käytäntöjen välityksellä, myös uskonto voi muodostua esteeksi autenttisuudelle. Uskonnollinen vallankäyttö on usein sukupuolittunutta ja häpäisevää. (Kainulainen & Parente-Čapková 2011, 14; Ratinen 2011, 134–136 ja 138.) Analysoidessaan kristinuskon ja seksuaalikielteisyyden välistä yhteyttä Beauvoir näkee kristinuskossa osasyyn länsimaisessa ajattelussa toistuvalle ruumiin ja hengen erottelulle. Sen sijaan, että kristitty hyväksyisi ruumiillisuuden arvokkaaksi osaksi itseään, hän torjuu sen hengen piiristä ja projisoi sen feminiiniseen, pakanalliseen maahan: ”Naisessa ruumiillistuvat maan, sukupuolisuuden ja paholaisen houkutukset” (Beauvoir 1981, 131). Ranskalaisfilosofin mukaan uskonto on ylipäänsä heijastanut patriarkaalisen järjestyksen rakenteet metafyysisen alueelle. Historian kuluessa kirkomiehet ovat asettaneet itsensä näköisen Jumalan maailman luojaksi ja muokanneet jumalanpalvonnan mieleisekseen. Ratkaisuna tilanteeseensa naisen on ”ylpeyden hengessä” opittava olemaan itsensä varassa, raivattava tie vapauteen ja itsenäisyyteen ja otettava vastuu ahdistavasta kohtaamisestaan maailman kanssa; toisin sanoen pystyttävä omaehtoiseen transsendenssiin (mts., 393–394).[92]

Suosalmen novellissa uskonnollisen tematiikan muuntelu kääntyy niin kristillisen sovinnaismoraalin kuin kierkegaardilaisen eksistenssi-

91 Suosalmen novellin nimessä esiintyvä kristinuskon keskeiskäsite *synti* tarkoittaa Jumalan tahtoa vastaan rikkomista tai tietämättömyydestä johtuvaa erehdystä, *hamartiaa*. Perisynnin ajatus sen sijaan juontaa juurensa kirkkoisien kirjoituksista, ei *Raamatusta*. Kuten Katchadourian (2010, 21) toteaa, Vanhan testamentin heprea ei tunne sanaa ’syyllisyys’.

92 *Toisessa sukupuolessa* Beauvoir (1981, 152) siteeraa Kierkegaardia pyrkiessään osoittaamaan naisen aseman kulttuurisena Toisena: ”Mikä onnettomuus olla nainen! Ja kumminkin pahin onnettomuus naisena ollessa on ettei ymmärrä sitä.” Myös Kierkegaardille perisynti ilmenee lopulta sukupuolittuneena ja arvottavana, vaikka hän kieltää sukupuolieron merkitsevän naisen tai feminiinisen alemmuutta: nainen on paradoksaalisesti luontojaan miestä taipuvaisempi ahdistukseen, joka erottaa ihmisen eläimestä, mutta myös miestä lähempänä eläintä, koska on taipuvaisempi pakenemaan hengessä koettua ahdistusta. Siinä missä naisellinen ahdistus ja epätoivo on tiedostamatonta ja kätkeytyy tai ilmenee tahtona kadota ikuiselta itsessä ja omistautua miehelle, se on miehisessä epätoivon muodossa tiedostettua uhmaa, joka tahtoo epätoivoisesti olla oma itsensä. Kierkegaardin mukaan epätoivon sukupuolittuneisuus ei ole biologisesta sukupuolesta riippuvainen eli naisellinen epätoivo voi ilmetä miehessä ja miehinen epätoivo naisessa. (Kierkegaard 1964, 62 ja 84–88; Kierkegaard 2016, 80–81.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

filosofian kritiikiksi. Pastori Kiuru on ainoa ihminen, jolle neiti Randell lopulta kertoo yksinäisyydestään. Kärsimyksen kanssa yksin jäämisen vihjataan olevan perimmäinen syy myös kertojan sairaalassa viettämälle ajalle. Kertoja ilmoittaa papille Jumalan parantaneen hänet, mutta usko ei ole tuonut hänen ahdistukseensa ratkaisua: syyt kärsimykseen ovat hänen sielunelämänsä ulkopuolella. Papin vastauksessa on kaikuja kierkegaardilaisesta eksistenssifilosofiasta, jonka mukaisesti usko vaatii absurdin kohtaamista ja alistumista: ”[I]hminen on mielestään joskus elämässään ulosheitetty ja yksinäinen, mutt[ei] sen tarvitse merkitä mitään” (S, 41). Kertoja etsiytyy pastorin opastamana kirkon keskustelupiiriin, jossa sivulliselle tarjoutuu mahdollisuus pohtia ”elämän tarkoitusta ja ihmistä kristillisen ja sosiaalisen yhteisön jäsenenä” (S, 42). Kokouksen aikana kertoja kuitenkin ilmoittaa elämän opettaneen hänelle, että ihmisen on lopulta autettava itseään. Erityisen väsynyt hän sanoo olevansa ajatukseen persoonallisesta jumalasuhteesta. Jumalat ovat alkaneet muistuttaa liiaksi ihmisiä, jotka muovaavat kaikkivaltiaan omaksi kuvakseen ja paljastavat kuvitelmassaan oman pienuutensa.

Kärsimyksen tematiikan ohella Suosalmen naissivullisuutta käsittelevässä tekstissä on havaittavissa metafyysistä vastakaikua ja mustaa huumoria, jota Beauvoir (1981, 392) toivoi naisten teoksiin. Tällainen hienovarainen huumori on ominaista Jobin kirjalle, erityisesti sen myöhemmille jaksoille, jotka on kirjoitettu ”kieli poskessa” (Cox 1978, 29), täynnä kapinan ja uhman henkeä. Neiti Randellin viimeinen keskustelu papin kanssa rinnastuu Meursault'n ja rippipapin kohtaamiseen vankisellissä ennen sivullista odottavaa teloitusta. Samalla tavoin kuin Meursault, joka tuntee äkillisesti leimahtavaa vihaa papin tekopyhyyden edessä, myös neiti Randell kokee pastori Kiurun kanssa keskustellessaan äkillistä raivoa. Hänen silmissään mies on hyvinvointiinsa ja sääliinsä tukehtumaisillaan oleva hyväkäs. Ennen lopullista irtiottoaan kertoja kuvittelee itsensä muiden ”syntisten naisten” joukkoon potemaan kirkonmiesten alulle laittamaa sairautta: ”Minua inhotti ajatus, että istuisin samaan sohvaan, missä [– –] ujot rippikoulutytöt tunnustivat pieniä sairaalloisia syntejään, jotka kirkko oli heissä idättänyt” (S, 77).

Mikäli tarkastelemme kertojan tarjoamaa suoraa tietoa maailmassa olemisesta, novellin lopputulos on ratkaisematon. Tietä pois yksinäi-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

syydestä ei ole. Viimeisissä päiväkirjamerkinnöissään kertoja vertaa kanssaihmisiään lepakoihin, joita hän on lapsesta saakka kammonnut. Yhtäkkiä kertoja epäilee näkevänsä myös omat kasvonsa litistyneissä lepakonkasvoissa:

> Tuntui kummalliselta, etten lopultakaan tiennyt olinko lepakkojen uhri, vai ehkä itsekin lepakko, jonka talven odotus teki levottomaksi, ja siksi etsin huolestuneena omia piirteitäni litistyneistä lepakonkasvoista. Kenties sitten lapsuuden tämä muutos oli huomaamattani tapahtunut minussa, ainakaan en tuntenut pelkoa katsellessani niitä, niinkuin en tuntenut mitään muutakaan, en tuskaa, en ikävää, en inhoa enkä sääliä [– –]. (S, 89.)

Kertojan itsetutkiskelussa on sivullisen viileää välinpitämättömyyttä. Pitkään jatkunutta yksinäisyyttä ja ahdistusta seuraa tilanteen hyväksyminen. Tunteiden täydellinen poissaolo kuitenkin kyseenalaistetaan heti seuraavassa havainnossa, jossa kertoja paljastaa kyvyttömyytensä murtautua ulos vankilastaan. Novelli kutsuu lukijaa pohtimaan niin myötätunnon kuin kärsimyksen rajoja tilanteessa, jossa vastassa on vieraannuttava toinen: ”[E]hkä sittenkin olin niinkuin lintu, jonka hätääntyneet huudot olivat vaienneet ja joka ensimmäisen pakkasen tultua putoaisi kohmettuneena piilo-oksaltaan alas. Jos tämä oli sääliä, ei se ainakaan päässyt sydäntäni kauemmas, eikä se sitäkään lämmittänyt.” (S, 90.) Kertoja ei omien sanojensa mukaan enää kykene tuntemaan sääliä itseään tai muita kohtaan. Mutta entä lukija, tunteeko hän?

Selventäessään omia esteettisiä lähtökohtiaan Suosalmi korostaa kaunokirjallisuuden roolia pyrkimyksenä yhteyteen, epäsuoraan kommunikaatioon tekijän ja lukijan välillä. Hyvä kirjallisuus suo lukijalleen vapahduksen, joka voi löytyä ”keskeltä mielettömyyden kokemusta, tuskaa ja ahdistusta” (Kangasluoma 1980, 23). Suosalmi viittaa tässä yhteydessä Camus’n *Sisyfoksen myyttiin* (1942, *Le Mythe de Sisyphe*) sekä Sartren *Mitä kirjallisuus on?* -teoksessaan esittämään ajatukseen kirjallisesta teoksesta lukijalle suunnattuna vetoomuksena, joka perustuu sekä tekijän että lukijan vapauteen ja siitä seuraavaan vastuuseen. *Helsingin Sanomissa* 15.5.1980 ilmestyneessä kirjailijakommentaarissaan Suosalmi

https://doi.org/10.21435/skst.1479

puolustaa kaunokirjallisuuden oikeutusta vuorovaikutuksena, joka on luonteeltaan epäsuoraa. Samaan hengenvetoon hän kuitenkin tunnustaa lukijan tarpeen saada suoraa tietoa maailmasta: ”Käsitän kyllä, että lukijat haluavat nimenomaan s u o r a a tietoa. Tietoa elämästä, kuolemasta. Tietoa siitä, että muillakin on sama kauhea ahdistus kuin heillä. Käsitän että heillä tätä kautta on pyrkimys etsiä yhteisyyttä, tietä yksinäisyydestä pois.” (Mp.; korostus Kangasluoman.) Suosalmen novellin sairauden, kuoleman ja yksinäisyyden melankolinen kuvasto on osa teoksen epäsuoraa keinovalikoimaa, joka johdattaa lukijan pohtimaan syitä kertojan umpikujaan.

## Pimeyden päivä ja melankolian musta aurinko

Neiti Randellin kokema kadotus on mahdollista lukea hengellisenä sielun pimeänä yönä, mutta yhtä lailla melankolian mustana aurinkona, joka langettaa varjonsa kertojan valoisimpaankin päivään. Erilaisuuden ja ulkopuolisuuden kokemukset viittaavat neiti Randelin kertomuksessa melankolian kahtaalle haarautuvaan traditioon. Yhtäältä melankolinen mielenlaatu on nähty luonteenpiirteenä, joka on osa henkilön pysyvää temperamenttia. Tällainen tulkintatapa johtaa eksistentialisminkin taustalta hahmottuvaan romantiikan perintöön, jossa korostunut itsetiedostus ja vetäytyvä kontemplaatio liitettiin luonteenpiirteinä melankolikon, ennen kaikkea tunneherkän poikkeusyksilön ja luovan neron, tyyppihahmoon. Melankoliaa on pidetty myös erakkomunkkien niin kutsuttuna ammattitautina. Kyllääntyminen ja henkiseen etsintään tympääntyminen, *acedia*, nähtiin tunteena, joka versoi kyvyttömyydestä tuntea Jumalan läsnäoloa tämänpuoleisessa. Melankolia ja ahdistus hahmottuivat mielialoina, jotka toimivat syinä etsiä jumalyhteyttä lääkkeenä merkityksettömyyden kokemukseen. Sen lisäksi, että pitkästyneisyys nähtiin syntinä, Kierkegaardin tapaan sen ajateltiin olevan henkisen askeesin korkein aste; testi, joka jokaisen mystikon oli läpäistävä. (Flatley 2008, 33–36; Kristeva 1998, 16–20.)

Melankoliaa on alusta asti lähestytty myös kehollisesti ilmenevänä epätasapainotilana, jonka syntymekanismi on biologinen. Antiikin Krei-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

kan teorioissa, kuten Aristoteleella, melankolia yhdistettiin ruumiissa olevien nesteiden epätasapainoon, erityisesti mustan sapen (kreik. *melaina-kholee*) ylikertymään kehossa. Freudilaisessa ja laajemmin psykoanalyyttisessa melankolia-teoriassa melankoliaa ja masennusta on pidetty rakenteiltaan yhtenevinä (esim. Kristeva 1998, 21–22.) Melankoliaa ja sen pidemmälle edennyttä sukulaista masennusta on molempia tarkasteltu myös yhteydessä pitkittyneen ja ratkaisemattoman surun ja menetyksen kokemuksiin.[93] Erityisesti Freudin varhaisempi melankoliakäsitys korostaa menetetystä kohteesta irrottautumista tai kohteen korvaamista edellytyksenä onnistuneesti loppuunsaatetulle surutyölle (Freud 1917, 249). Melankolia näyttäytyy prosessina, joka syntyy menetetyn objektin sisäistymisestä ja voi johtaa pahimmillaan kaikkinielevään depressioon. Näin tapahtuu erityisesti silloin, kun menetettyä kohdetta kohtaan tunnetut ambivalentit tunteet – yhtäaikainen kaipuu ja viha – jäävät ratkaisematta ja sisäistetty jännite muuttuu itsevihaksi ja -tuhoksi. Ego jakautuu kahteen osaan, joista toinen edustaa kaivattua toista tai tämän ”varjoa”. Ajatus aggression ja surun välisestä kytköksestä toistuu myös Kristevan melankoliateoriassa, jossa väkivaltainen äidinmurha tai muu vihan ilmaisu – ja tätä seuraava alkuperäisen kohteen korvaaminen – nähdään väylänä onnistuneesti ratkaistuun suruprosessiin, oli läheisen kuolema konkreettinen tai symbolinen. Loppuunsaatetun surutyön vaihtoehtona on vaipuminen masennuksen, mustan auringon, valtapiiriin. Tällainen melankolinen horros muistuttaa elävältä kuolemista. (Kristeva 1998, 16 ja 22.)

Kristevan psykoanalyyttisen melankoliakäsityksen lävitse tulkittuina ”Synnin” ehtoolliskuvasto ja Kristuksen ruumiin kautta tapahtuva syntien lunastus on mahdollista hahmottaa melankolisena menetetyn kohteen haltuunottona. Ehtoollinen on symbolinen ”yksinäisen ihmissyöjän” (Kristeva 1998, 88) ele, joka tuo väkivallan osaksi jaettua, kertojalle tyhjäksi käynyttä uskonnollista rituaalia. Enemmän kuin tytärtään isä

93 Patologisena tilana melankolia lähestyy nykypsykiatrian luokituksissa kliinistä depressiota, jolla on nähty olevan läheinen yhteys ruumiin biologiaan. Masennus korvasi melankolian tautiluokituksena 1800-luvulle tultaessa (Flatley 2008, 34).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

on rakastanut Jumalaansa, joka on lopulta jättänyt hänet yksin, sairasvuoteelle kuolemaan. Isän rakkaus tyttäreensä on ollut vain heijastumaa taivaallisen isän rakkaudesta, joka ravitsee isää, muttei tytärtä. Itseydenkokemusta ruokkivan yhteenkuuluvaisuuden ja empatian sijaan isän ja tyttären välistä yhteyttä leimaavat äidin poissaolon lisäksi pyhään kytkeytyvä kärsimys, kilvoittelu ja patriarkaalinen väkivalta. Kivuliaaseen riippuvaisuussuhteeseen kytkeytyy kertojan muistiinpanoissa oidipaalisia, insestisiä piirteitä, jotka on mahdollista tulkita freudilaisen tulkintakehikon ulkopuolella uskonnollisena väkivaltana: oma perisynti nähdään ruumiillistuneena tyttäressä. Tyttären läsnäolo on isälle koetus ja testi, muistutus perisynnistä: ”[M]inut oli pantu elämään hänen kanssaan, että hän olisi koko ajan tietoinen lihansa heikkoudesta” (S, 14). Tytär vertaa synnissä kilvoittelevaa isäänsä pyhimykseen, joka valmistaa karitsasta pääsiäisaterian ja syö Jumalaansa ennen poistumistaan tästä maailmasta. Tyttären katsellessa isänsä kuollutta ruumista hän kuitenkin ymmärtää, ettei hengen ylösnousemusta ole. Hänen isänsä on todella kuollut.

Suosalmen novelli on mahdollista lukea kuvauksena väkivaltaisesta, symbolisesta ”isänmurhasta”, johon liittyy menetetyn isän muisto äidin poissaolon rinnalla. Novellin otsikossakin mainittu ikoni näyttäytyy tällöin Freudin varhaisen melankoliateorian mukaisesti tunnesiirron kohteena, joka ilmentää pyrkimystä irtautua kuolleen isän vallasta siirtämällä viha–rakkaus-suhteen libidaalinen voima toiseen objektiin (ks. Freud 1917, 254). Novellissa tunnesiirron kohteena toimii ikonin ohella pastori Kiuru, jota neiti Randell ei aluksi tunnista isänsä haudan lepoon siunanneeksi papiksi. Vaikka neiti Randell pitää miestä vastenmielisenä, hän huomaa hakeutuvansa toistuvasti tämän seuraan ja tuntevansa miehen läsnäollessa liekehtivää häpeää. Psykoanalyyttisen tulkinnan sijaan teosta on mahdollista lähestyä kiinnittämällä huomiota nimenomaan ruumiillisissa, materiaalisissa kohtaamissa ilmeneviin valtasuhteisiin. Pastori Kiurun seurassa fyysisesti hallitsematon arvottomuuden tunne kumpuaa intensiivisen kiinnostuksen, halun ja torjutuksi tulemisen pelon ristipaineesta, joka tuottaa häpeää ja on seurausta uskonnollista häpäisemistä (ks. Tomkins 2005, 134–135; Probyn 2005, ix ja 3). Kertojan harkitessa keskustelua syntyy mielikuva surevan aiemmin kohtaamasta

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ymmärtämättömyydestä, jopa väkivallasta. Lohdutuksen sijaan kertoja on saanut osakseen lyöntejä:

> En ollut kenenkään kanssa puhunut isäni kuolemasta, en kenenkään, joka ei tiennyt… siksi minusta tuntui, niinkuin hän [pappi] olisi vihamielisissä aikeissa tarttunut käsivarteeni, niinkuin hän aikoisi kuljettaa minut pois, tai sitten lyödä minua. Ajatukseni saattoivat tuntua liioitelluilta, mutta minähän olin vasta jättänyt taakseni nämä asiat, ja siksi koetin nyt muistaa vain sellaista, mikä olisi liittynyt yksistään tähän mieheen, ei muuhun – ei isääni. (S, 34.)

Neiti Randellin päiväkirjamerkinnöissä vaikeiden kokemusten kertomista verhoaa aukkoisuus tai vaikeneminen, mikä tekee hankalaksi hahmottaa, mitä hänelle on lopulta tapahtunut. Sairaalassa saadun huonon kohtelun ohella kertojan edellä siteeratut ajatukset voi tulkita viittauksena isän harjoittamaan fyysiseen väkivaltaan, mikä paljastaa läheisen menettämisen taustalta muita, syvempiä yksinäisyyden syitä. Koettu väkivalta ilmenee nykyhetkessä kertojan ihmispelkona ja epäluottamuksena, jotka näyttäytyvät varauksellisena suhteena kanssaihmisiin, erityisesti lääkäreihin ja taitamattomaan ”sielunhoidollis[een] ammattikuntaa[n]” (S, 51).

Novellissa vihjataan myös (armo)murhan mahdollisuuteen: neiti Randell löydetään lopulta isänsä sinertyneen ruumiin viereltä. Vanhuksen tosin todetaan kuolleen jo ennen viimeistä lääkeannosta. Tummasävyisen makaaberi, groteski kuvasto muistuttaa Faulknerin ”Rose for Emily” -novellin (1930) kaltaisista modernistisista teksteistä, jotka ammentavat goottilaisesta ja dekandentista kauhutunnelmasta. Neiti Randell rinnastuu paitsi muumioituneen rakastajansa vierestä löydettyyn Emilyyn myös Helvi Hämäläisen *Kaunis sielu* -teoksen (1927) kertojaan, joka makaa järkensä menettäneenä rakastajansa hautakummulla.[94] *Iloisessa tieteessä* (1882, *Die fröhliche Wissenschaft. La gaya scienza*) Nietzsche kuvaa niin ikään groteskiin kuvastoon tukeutuen ”hullun

94 Mieleltään järkkyvän ”uuden naisen” tyyppihahmosta Hämäläisen teoksessa ks. Ovaska 2020, 65–112. Päiväkirjamaisista merkinnöistä koostuva teos ilmestyi postuumisti vuonna 2001.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ihmisen" hurmioitunutta epätoivoa keskellä kylmenevää ja pimenevää päivää: "Eikö kasvoihimme tunnu huokuvan tyhjä avaruus? Eikö ole kylmempi kuin ennen? Eikö tule yhä yö ja enemmän yötä? Eikö täydy sytyttää lyhtyjä aamupäivällä? Emmekö vielä kuule hälinää, joka syntyy, kun haudankaivajat hautaavat Jumalan? Emmekö vielä tunne mätänevän Jumalan hajua? [ – – ] Jumala on kuollut!" (Nietzsche 1963, 116.)

"Synnissä" pyrkimys loppuunsaattamiseen ja siinä epäonnistuminen nousevat toistuvasti esiin neiti Randellin päiväkirjamerkinnöissä hänen kirjatessaan vaikutelmiaan isänsä kuolemanjälkeisestä läsnäolosta. Kertoja ymmärtää, että hänen olisi aika päästää irti: "Hän ja hänen jumalansa – oli mieletöntä, etten päässyt eroon elämästä, joka ei tuonut muuta kuin häpeää ja onnettomuutta. Olisi viisainta repiä nuo lehdet: minun oli lopultakin aika elää omaa elämääni." (S, 19.) Alusta aloittaminen ei kuitenkaan onnistu. Kertoja kirjoittaa omaa päiväkirjaansa, mutta hän myös lukee isänsä päiväkirjamerkintöjä, jotka nostavat katkerien yrttien maun hänen huulilleen. Isänsä päiväkirjamerkintöjä koskevien mietteiden sijaan neiti Randell päätyy tuhoamaan seinälleen ripustamansa ikonin, jonka kappaleet hän lähettää naapurissa asuvalle naiselle. Tempausta seuraa teoksessa harvinainen katharttinen hetki. Neiti Randell puhkeaa nauruun, joka vapauttaa hänet hetkellisesti selittämättömiksi jäävistä syyllisyyden, häpeän ja ahdistuksen tunteista. Teko ei kuitenkaan johda umpikujatilanteen ratkaisuun.

Surun prosessi – tai jopa itse surun kokemus – on radikaaleimmillaan rinnastettu kertomukseen. Peter Goldien (2011, 125) mukaan suru ei ole yksittäinen mielentila tai tapahtuma vaan kokonaisuus, johon liittyvät ajatukset, arviot, ilmaisu- ja toimintatavat, vaikka ne sisältävätkin tunteita ja kehollisia tuntemuksia, värittyvät myöhempien kokemusten valossa. Käsitykseni mukaan tällainen näkemys surusta sekoittaa surun tunteen ja (omaelämäkerrallisen) kertomuksen avulla tapahtuvan surun prosessoinnin ja tulkinnan toisiinsa. On totta, että tunne itsessään on jo jonkinlainen arvio tai tulkinta tapahtuneesta: keho ja mieli reagoivat menetykseen surulla tässä ja nyt. Kertomus kuitenkin viittaa sanallistettavissa olevaan kokemukseen tai ainakin tällaisena Goldie surusta muotoutuvan kertomuksen tai kulttuurisesti varioidun "kertomuskaavan" esittää: jonakin, joka rakennetaan ajallisen etäisyyden päästä itseä

https://doi.org/10.21435/skst.1479

varten tai jaetaan muille, joko terapeuttisessa tai muussa tarkoituksessa. Goldien mukaan suru sisältää pitkäkestoisena tunneprosessina enemmän kerrottavuutta kuin monet muut, lyhytkestoisemmat tunteet (mts., 128). Surukertomuksen lajityypille on ominaista, että se rakentuu surun tunteen, surun merkitysten ja arvoituksellisuuden pohdinnan varaan sekä kuvaa erilaisia yrityksiä ja keinoja ymmärtää ja hyväksyä menetys. Näitä keinoja ja siten myös surukertomuksia säätelevät erilaiset suremisen kulttuuriset normit. (Hollsten 2020b, 189.)

Sairaskertomuksena neiti Randellin päiväkirja hahmottuu traumakertomukselle tyypilliseen tapaan kaaoskertomukseksi, joka eletään pikemminkin kuin kerrotaan ja joka siksi koetaan sosiaalisesti kaikkein uhkaavimmaksi. Reaktiot ja syyt kärsimykseen ovat hahmottomia ja vaikeita sanallistaa, eikä kaaoskertomus useinkaan johda juonellisesti emotionaaliseen sulkeumaan, joka toisi kaaokseen tyynnyttävää järjestystä. (Ks. Hollsten 2020b, 189–190 ja 208; Frank 1995.) Absurdi etsintäkertomuksen kaava sisältää aina kaaosmaisia elementtejä, ja neiti Randellin päiväkirjassa ne korostuvat. Omaelämäkerrallisia kertomuksia tutkineen Ratcliffen mukaan eksistentiaaliset tunteet vaikuttavat kertomusten sisällöissä, mutta ne murtavat myös kertomuksen muotoa. Jotkut eksistentiaaliset tunteet ja pitkäkestoisemmat rajatilanteet, kuten suru ja masennus, tekevät kertomisen mahdottomaksi, sillä niiden ajallinen rakenne hylkii tulevaisuutta kohti suuntautuvaa orientaatiota. Tällainen tulevaa kohti eläminen, joka luonnehtii elossa olemisen kokemusta, otetaan yleensä annettuna. Kulttuuriset kertomukset, kuten erilaiset toipumiskertomusten mallit, vaikuttavat eksistentiaalisiin tunteisiin ja muokkaavat niitä. Eksistentiaalisessa orientaatiossa on kuitenkin kyse ennen kaikkea ruumiillisesta kokemuksesta, jonka puitteissa kertomus operoi. Kertominen saattaa auttaa säätelemään tunnekokemusta ja toimintaa siinä määrin, että ihminen nojaa kertomiseen jopa tilanteissa, joissa se on käynyt vaikeaksi tai jopa mahdottomaksi. (Ratcliffe 2016a, 170.)

”Synnissä” päiväkirjan lehdille tallentuvat tapahtumat luovat efektin kertojan menetyksistä ja suremisesta prosessina, joka etenee vaihtoehtoisina ja muuntuvina, yhä tietoisemmiksi tulevina tunteina ja tunteiden tulkintoina. Neiti Randelin yksinäisen päiväkirja kertoo sivullisuudesta ensin toisten, sitten itsen menettämisenä. Neiti Randellin kertomus

https://doi.org/10.21435/skst.1479

eroaa siten Roquentinin päiväkirjasta, joka päättyy esteettisiin, itsen luomista koskeviin oivalluksiin. Ero juonirakenteissa on tulkittavissa Suosalmen tietoisena esteettis-poliittisena valintana: kirjailijan kuvaama yksinäisyys ja sivullisuus eivät ole ensisijaisesti metafyysisiä vaan kytköksissä naissivullisen konkreettiseen, yhteiskunnalliseen tilanteeseen, jota kertoja ei kykene omin voimin muuttamaan.

## Yksinäisyys kadotuksena

Alaotsikkonsa mukaisesti ”Synti” on kertomus yksinäisyydestä. Neiti Randell vertautuu Jobiin, joka kokee tulleensa menetystensä hetkellä niin Jumalan kuin yhteisön hylkäämäksi. Tällaista ulkopuolisuuden kokemusta on verrattu kuolemaan. Pahimmillaan yksin jäävä tuntee joutuvansa suljetuksi elämän piiristä ja karkotetuksi loputtomaan autiuden ja tyhjyyden tilaan. Jobille hylkäämiskokemus on itse kadotus, joka todellistuu yhteyden katkeamisena muihin ihmisiin ja elävään Jumalaan. Eksistentiaalista yksinäisyyttä voi pitää absurdin ydinkokemuksena. Se ilmenee kokonaisvaltaisena kodittomuuden tunteena, suruna, kohteettomana kaipuuna ja ruumiillista kipua tuottavana koti-ikävänä. Voimakkaat yksinäisyyden kokemukset ovat tyypillisiä myös läheisensä menettäneille: merkityksellisen ihmisen poissaolo aiheuttaa kokemuksen sietämättömästä puutteesta, olemassaolon tyhjyydestä. Tuntuu kuin osa itsestä olisi menetetty toisen mukana, tai surija olisi siirtynyt itse kuolleen mukana hautaan. (Svendsen 2017; 12 ja 18–19; Ratcliffe 2016b, 11–13.)[95]

Eksistentiaalisen tyhjyyden, yksinjäämisen ja syyllisyyden kokemukset palautuvat läpi novellin isän hahmoon. Rakastava isä on ollut autoritaarinen hallitsija, joka on vieroittanut tyttärensä ympärillä virtaavasta elämästä ja vienyt hänet elävänä maan poveen: ”Joskus ajattelin, että

95 Ratcliffe (2016b) on luonnehtinut tällaista suruun kytkeytyvää kokemusta empatian kokemiseksi kuolleen kanssa: vahvimmillaan se on ruumiillisesti läpieletty kokemus, jonka myötä surija kokee erkaantuneensa elävien maailmasta siten, että tuntee itse olevansa kuollut (ks. aiheesta suomalaisessa elegiarunoudessa Hollsten 2017, 7).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

olin kuollut ja makasin unohdetussa haudassa ilman ylösnousemusta" (S, 11–12). Jobin kirjan tulkinnoissa kohtuun palaaminen on mielletty kuolemantoiveeksi. Pahan käsiin jouduttuaan Job manaa esiin kaaoksen hirviön, Leviatanin, joka kumoaisi Jumalan luomistyön ja muuttaisi valon pimeydeksi: "Kadotkoon se päivä, jona minä synnyin, ja se yö, joka sanoi: 'Poika on siinnyt'," Job valittaa (Job 3: 3). Jumalan hylkäämä mies kiroaa syntymänsä: "Miksi en kuollut heti äidin helmaan, miksi en menehtynyt kohdusta tullessani?" (Job 3:11.) Niin neiti Randellin kuolemantoiveet kuin uuden elämän aloitusyritykset kertovat halusta palata takaisin alkuun; äidin kohtuun. Kärsivän, lihaksi tulleen Jumalan eli Kristuksen hahmo toistaa niin ikään Jobin kirjan aihelmaa uhrista, joka tuomitaan pahan käsiin syyttömänä.[96] Neiti Randellin ajatus ylösnousemuksen mahdottomuudesta voidaan lukea isän inhimillisen kuolevaisuuden tajuamisena mutta myös ymmärryksenä siitä, mitä yhteyden kadottaminen toisiin merkitsee. Neiti Randell näkee itsensä puun juurina, jotka kuihtuvat valon ja ravinnon puutteeseen:

> Sitten ajattelin tuon kohdan Jobista, niinkuin olisin sen ajatellut isästäni, että "alhaalta kuivuvat hänen juurensa, ylhäältä kuivuvat hänen oksansa, hänet syöstään valosta pimeyteen ja karkoitetaan maan piiristä", ja samalla ajattelin sen niinkuin itsestäni, sillä enkö minä ollutkin hänen oksansa, joka juuren kuivuessa muuttui mustaksi ja lehdettömäksi, ja eikö minua hänen kanssaan viety pimeyteen ja karkoitettu elämän piiristä. Sillä siitä päivästä lähtien, kun minut päästettiin takaisin elämään, ei ole ollut yhtäkään ihmistä, ei yhden yhtä, joka olisi tullut ja sanonut jäävänsä luokseni. (S, 66.)

Neiti Randell on lapsesta saakka elänyt isänsä kanssa suojattua elämää, mikä antaa hänen loppuelämälleen suunnan sivustakatsojana. Isän kuo-

96 Kirjoittaessaan Beauvoirin metafyysisestä romaanista *L'Inviteé* (1943) Maurice Merleau-Ponty kiinnittää huomiota juuri syyllisyyden kysymykseen keskeisenä kirjallisen eksistentialismin lähtökohtana. Yksilö syntyy aina johonkin historialliseen tilanteeseen, josta käsin hänen valintansa punnitaan, ja jonka puitteissa häntä sitoo kollektiivisesti määritelty syyllisyys ja moraalinormisto: valitessaan todellisen, autenttisen itsensä mukaisesti ja tullessaan muiden tuomitsemaksi yksilö huomaa löytävänsä itsensä sivullisena omasta oikeudenkäynnistään. (Merleau-Ponty 1964, 38.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

leman jälkeen yksinäisyyden kokemus syvenee. Kertoja ei ainoastaan koe yksinäisyyttä, vaan hän todella jää yksin: ”Mitä merkitsikään syntymäkaupunki: yksin syntymistä yksinäiseen elämään; lapsen yksinäisyyttä, kodin yksinäisyyttä – ja kuitenkin minulla oli ollut isä, joka rakasti minua. Joskus ajattelin, että hänen rakkautensa, se juuri oli yksinäisyyksistä pahin.” (S, 8.)

Yksinäisyyden eri muotoja tutkineet ovat kiinnittäneet huomiota niin yksinäisyyden kivuliaisiin kuin sen myönteisiin, itseydenkokemusta vahvistaviin puoliin. Positiivisessa, vapaaehtoisessa yksinäisyydessä on kyse siitä, että ihminen valitsee itsensä kuuluakseen kokonaisemmin maailmaan tai korjatakseen rauhallisessa yksinäisyydessä itsensä (Dahlberg 2007, 202). Kielteiseksi koettua yksinäisyyttä puolestaan synnyttävät seuran puutteen eli sosiaalisen eristyneisyyden ohella odotukset kohtaamisen merkityksellisyydestä – siitä, että kohtaaminen herättäisi nähdyksi tulemisen kokemuksia. Emotionaalinen yksinäisyys liittyy usein merkitykselliseksi koetun seuran puutteeseen, ei niinkään sosiaaliseen eristyneisyyteen tai tahattomaan yksinäisyyteen. (Saari 2016, 14 ja 20.) Ratcliffe ei käsittele yksinäisyyttä itsessään, mutta kuvaa nyansoidusti erilaisia yhteenkuulumattomuuden, etäällä olon, eristyneisyyden ja kehollisen epävirittyneisyyden kokemuksia, joissa korostuu yhteyden menettäminen itseen, toisiin ihmisiin ja ympäröivään maailmaan. Joitakin yksinäisyyden muotoja voidaan pitää eksistentiaalisina tunteina, jotka vaikuttavat kokonaisvaltaisesti yksilön maailmasuhteeseen. Myös tällaisia yksinäisyyden kokemuksia on mielekästä lähestyä yhteiskunnallisista suhteista ja rakenteista käsin. (Tirkkonen 2019.) Kuten yksinäisyystutkijat ovat aiemmin todenneet, yksinäisyys eksistentiaalisena tunteena on kuitenkin syytä erottaa eksistentialistisesta yksinäisyyskäsityksestä. Siinä missä ihmisen osaan vääjäämättä kuuluvan erillisyyden ja arvoituksellisuuden tunnistaminen on omiaan rakentamaan yhteenkuuluvuutta (ks. esim. Svendsen 2017, 19–20), eksistentialismi näkee ihmisen perustavalla tavalla kodittomana, maailmassa muukalaisuutta kokevana olentona.[97]

97 Myös Sartrelle (2003, 260–262) toisille oleminen on itselleen olemisen ehdoton edellytys, mutta todellinen minä syntyy vasta rajaamalla toisten vaikutus itsen ulkopuolelle. Uudemmat, neurotutkimuksesta

https://doi.org/10.21435/skst.1479

”Synti”-novellissa kertojan yksinäisyyden kokemukset kytkeytyvät ehjän minuudenkokemuksen kaipuuseen. Kertoja tuntee, ettei hän ole koskaan saanut tilaisuutta kasvaa kokonaiseksi, toisten läsnäolosta riippuvaiseksi, mutta heistä erilliseksi itseksi. Hänen olemisensa on yksinäisen isän varjona olemista: ”Joskus taas ajattelin, että olin vain varjo, hänen varjonsa, ja mitä kirkkaammin valo paistoi hänen kasvoihinsa, sitä mustempana minä olin maata vasten hänen takanaan. Mutta kun hän kuoli jäin minä elämään omaa varjoelämääni [– –].” (S, 13.) Neiti Randellilla ei ole keinoja eikä aina edes tahtoa murtaa yksinäisyyden kehää, jonne eristyksissä vietetty elämä on hänet sulkenut. Sivullisen menetys on myös tietoisuutta kyvyttömyydestä löytää tietä ulos omin voimin, ilman elävien toisten apua. Yhteenkuuluvuuden ja rakkauden kaipuu sekä hylätyksi tulemisen herättämä viha ovat kaikkein voimakkaimpia silloin, kun niihin liittyy kyvyttömyys rikkoa yksinäisyyden muuria. Yksinjääminen rinnastuu kuolemaan, sillä itseyden kokemus syntyy suhteessa toisiin. Kuten Svendsen (2017, 9) kirjoittaa, ”[y]ksinäisyys on sitä, että meidät on repäisty irti muista merkityksellisellä tavalla ja samalla meidät on repäisty irti itsestämme, tärkeästä osasta itseämme, joka on olemassa ja kehittyy vain suhteessa muihin”. Häpeää tuntevalle yksilölle on tavallista katsoa itseä muiden silmin ja vihata paitsi sitä mitä näkee myös niitä, joiden silmin itse näyttäytyy arvottomana. Näin myös ”Synti”-novellin sivullisen kokeman häpeän kuvauksessa: ”Sanoivat, että olen yksinäinen. Toisin sanoen vastapäinen nainen sanoi sen minulle, ja kaikki toiset ajattelevat siten. Voiko olla suurempaa syytä vihata ihmisiä.” (S, 52.)

Itseinhon ja häpeän ohella neiti Randellin eristäytymisessä on piirteitä eksistentialistisille sankareille ja antisankareille tyypillisestä arroganssista ja kapinasta epäoikeudenmukaista kohtelua vastaan: ”Kun minut joka tapauksessa tuomitaan syylliseksi, miksi harata vastaan”, Job valittaa osaansa joutuessaan syyttään pahan käsiin ja muiden tuomitsemaksi (Job 9: 23). Neiti Randellin tuntemaa ristivetoa ihmispelon ja -vihan, yk-

vaikutteita saaneet autenttisuuskäsitykset korostavat autenttisuutta intersubjektiivisisena ilmiönä: tosi-itse on mahdollista kohdata vain merkitykselliseksi koetussa, itseä peilaavassa vuorovaikutuksessa. Itsepetosta edustaa sen sijaan pako intersubjektiivisista suhteista, joissa todellinen itseys paljastuu. (Gallagher ja muut 2018.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

sinäisyyden- ja seurankaipuun välillä edustaa suhde naapurissa asuvaan naiseen, joka pyrkii tuttavuuteen viereiseen asuntoon muuttaneen yksineläjän kanssa. Kertoja epäilee naisen sivistystasoa, sillä tämä vaikuttaa liian tunkeilevalta ja innokkaalta. Neiti Randellin eksentristä erakkoluonnetta kuvaa hänen analyysinsa naisen tavoista: ”En käsitä ihmisiä, jotka viitsivät leipoa kutsuakseen jonkun vieraan ihmisen luokseen” (S, 28). Myöhemmin, vastattuaan myönteisesti naapurin esittämään kutsuun, kertoja murehtii menetettyä mahdollisuutta yksinäiseen iltakävelyyn ja elokuvan katsomiseen omassa seurassaan: ”Nyt sen sijaan menen puhumaan vieraan ihmisen kanssa samantekevistä asioista, ja syömään hänen leipomiaan tötteröitä” (S, 30). Tehdessään naisen kanssa tuttavuutta kertojan mielen täyttävät toistuvasti ajatukset keskustelun yhdentekevyydestä. Naisen puhuessa kodistaan ja keittiönsä yksityiskohdista kertoja toteaa mielessään: ”Se on minusta samantekevää” (S, 32).

Porvarillista pikkusieluisuutta vihaava neiti Randell vieroo myös muiden pikkukaupungin asukkaiden seuraa. Hän ikävystyy eikä löydä yhteisöstä kaltaisiaan. Sivullisen yksinäisyyteen liittyy ihmisvihan ohella olemisen harmoniaa, jota neiti Randell ei koe muiden seurassa. Costachen (2013, 137) mukaan yksinäisyys onkin lopulta toisten kautta rakentuva suhde itseen. Yksinäinen potee ulkopuolisuutta usein siksi, että tuntee itsensä muiden seurassa vieraaksi ja oudoksi. (Dahlberg 2007, 200; Svendsen 2017, 9.) Neiti Randell kärsii ja ikävystyy myös omassa seurassaan. Päivät toistuvat samankaltaisina ja muuttuvat piinallisen pitkiksi. Sekaisessa yksiössä vietettyjä päiviä katkovat ainoastaan rutiininomaiset iltakävelyt, vierailut paikallisessa elokuvateatterissa sekä kauppareissut, jotka päättyvät epäilyihin kanssaihmisten harjoittamasta järjestelmällisestä vainosta ja uteliaisuudesta.

Naapurinsa kanssa keskustellessaan neiti Randell alkaa epäillä aiemmin tekemiensä arvioiden oikeellisuutta, ikään kuin kyseenalaistaen uskomuksensa ihmisten perustavasta vieraudesta. Häneen tekee erityisen vaikutuksen naisen huomautus siitä, että tämä on tuntenut hänen isänsä. Neiti Randell alkaa harkita naisen kutsumista vastavierailulle, osin velvollisuudentunteesta, mutta myös päästäkseen keskustelemaan itselleen merkityksellisistä asioista: ”Arvaan, että minun pitäisi joskus pyytää häntä käymään luonani. Ajatus ei tunnu aivan mahdottomalta.” (S, 32.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Naapurin lopulta saapuessa vastavierailulle neiti Randell katuu jo päätöstään. Yhdentekevänä polveilevan keskustelun aikana naapuri kehuu seinällä roikkuvaa latteaa, kultakehyksistä perintömaisemamaalausta viehättäväksi. Hetken mielijohteesta neiti Randell tarjoaa maalausta naapurilleen lahjaksi päästäkseen molemmista eroon. Tarkkaillessaan myöhemmin naapurin ja tuntemattoman miesseuralaisen yhteiselämää kertoja tulee vakuuttuneeksi siitä, että on tehnyt oikean päätöksen: ”Arvattavasti tämä nainen palasi seuraan joka paremmin vastasi hänen tasoaan” (S, 53). Kommentti on mahdollista lukea paitsi kyynisen ylenkatseen myös yksinjääneen kokeman pettymyksen osoituksena, yrityksenä nousta inhimillisten tarpeiden yläpuolelle.

Yksinäisen päiväkirja paljastaa neiti Randellin vieraantumisen taustalta merkityksellisen vuorovaikutuksen puutteen, joka estää häntä luomasta alemmuuden- tai ylemmyydentunteesta vapaata suhdetta itseensä ja toisiin. Itseyden kokemukseen liittyvä hyvyys tai huonous korostuvat häpeässä, joka on kulttuurisista ja sosiaalisista normeista poikkeavien tunne. Yhteisö tuottaa arvottomuuden tunteen langettamalla poikkeavalle häpeän stigman. Usein häpeä on seurausta yhteiskunnallisesta epätasa-arvosta ja valtaa heikompiin käyttävien väkivallasta, jonka seuraukset jäävät häpeätrauman aiheuttajien, esimerkiksi kasvattajien, sijaan uhrien kannettavaksi. Häpeän tunne on ylipäänsä pelkoa oman arvottomuuden ja epäonnistumisen paljastumisesta, joko muiden ihmisten tai Jumalan kasvojen edessä. Uskonnollista häpeää luonnehtii nimenomaan jumalasuhteessa koettu torjunta ja hylätyksi tulemisen kokemus sekä hyväksyvän jumalasuhteen puuttuminen. Häpeän eri muotoihin liittyy samanaikaisesti sekä vahva tarve piiloutua muiden katseilta että tarve tulla nähdyksi ja hyväksytyksi osaksi yhteisöä. (Katchadourian 2010, 15; Kainulainen & Parente-Čapková 2011, 6–8 ja 11; Ratinen 2011, 133 ja 135.)

Yksinäisyyden ja häpeän tuntemukset ilmenevät neiti Randellin pyrkimyksissä salata kärsimyksensä, mikä ylläpitää erillisyyden kokemusta ja vieraantumista muista ihmisistä. Isänsä kuoleman jälkeen neiti Randell tahtoo vakuuttaa muut kyvystään huolehtia itse asioistaan: ”Kuten kaikki saattoivat nähdä, selvisin mainiosti” (S, 10). Edellä siteerattujen päiväkirjamerkintöjen valossa ajatus mainiosti selviämisestä

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ironisoituu. Vaikka neiti Randellin olemassaolo on jatkuvaa kamppailua yksinäisyyden ja menetyksen kokemusten kurimuksessa, hänellä on tarve säilyttää arvokkuutensa muiden silmissä: ”Kaikki tahtovat tietää, kuinka paljon olen pudonnut ja kuinka paljon menettänyt. Ja sitä he eivät koskaan saa tietää.” (S, 31.) Äitelä hyvinvointiin pyrkivän nousukkuuden ilmapiiri on paradoksaalisella tavalla tarttunut kertojaan, vaikka hän on omien sanojensa mukaan kieltäytynyt sen tunnuksista, kuten porvarillisesta ”pakkotyö[stä]” (S, 25). Kertojan pohdinnoissa on kaikuja autenttisen itsen luomisen ja itsetoteutuksen aihelmasta, joka yhdistää eksistentialistisia teoksia toisiinsa. Neiti Randellista on toivottu opettajaa, mutta hän on päätynyt elättämään itsensä satunnaisilla kuvitustöillä ja piirroksilla. Kertojaa vainoaa tarve ymmärtää ihmisiä, joita hän pelkää, ja joihin hän ei löydä yhteyttä. Hän kuvittelee maalaavansa heidät esiin tauluina, jotka voisi jättää jälkipolville todisteeksi lyhyestä olemassaolostaan:

> Olen joskus ajatellut, mitä tekisin, jos minun välttämättä pitäisi tehdä työtä. Uskon, että mieluimmin maalaisin ihmisiä. Kaikkia noita ihmisiä, joihin erilaiset tunteeni kohdistuvat. Lopulta saisin ehkä maalattua itsestäni ulos kaiken, ja levittäisin kankaat jälkeeni suureksi matoksi ja kuolisin. Ja ihmiset kulkisivat ja katselisivat kuviani ja luovuttaisivat suuria summia, ja ne joilla ei rahaa olisi antaisivat karjaa ja muuta omaisuutta saadakseen ne seinälleen, edellyttäen että olisin hyvä maalari. Tavallinen en missään tapauksessa voisi olla, näkeehän sen jo siitä, etten hevin sovi heidän joukkoonsa. (S, 26.)

Neiti Randellin halu ja kyvyttömyys löytää paikkansa yhteisössä kärjistyy novelliin upotetuissa keskiluokkaisen järjestyksen ja sovinnaisen uskonnollisuuden kuvauksissa. Kuten uskossa on usein kyse ulkoapäin istutetuista, kollektiivisista rituaaleista tai pelon aiheuttamasta synnintunnosta, myös työ on kertojan mukaan protestanttinen velvollisuus, joka on annettu ihmiselle taakkana kannettavaksi. Työn ja kutsumuksen tematiikka yhdistyy kertojan näkemykseen omasta sopeutumattomuudestaan ja erilaisuudestaan, asemastaan poikkeusyksilönä. Yksinäisyyden ohel-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

la tunne poikkeavuudesta herättää kunniantuntoa ja ylpeyttä, jossa on eksistentialistiselle sankarille ominaista kristillis-porvarillisen elämän halveksintaa ja arroganssia. Ylpeys ja uhma ovat myös hedelmällistä vastamyrkkyä lamaannuttavalle häpeälle ja syyllisyyden tunteille, jotka uhkaavat ajaa sivullisen totaaliseen merkityskatoon ja arvottomuuteen (ks. Katchadourian 2010, 19). Neiti Randellin sanoin hän ei ”hevin sovi” tavallisten ihmisten joukkoon. ”Synti”-novellissa taiteen tekemisestä ei kuitenkaan koskaan tule neiti Randelille ratkaisua sivullisen ongelmaan vaikka novelli itsessään osoittaa taiteen epäsuoran kommunikaation voiman, joka voi koitua joidenkin yksilöiden pelastukseksi.

Suosalmelle itselleen sivullisen yksinäisyys näyttäytyi ennen kaikkea yksilön poliittisena lamaannuksena; kyvyttömyytensä vaikuttaa itseä koskeviin yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Melankolinen kirjoitus on pyrkimystä rakentaa pakoreittiä ja vastatunnelmaa tälle avuttomuuden kokemukselle, suuntautumista kohti lukijaa. Ahdistuksen syiden reflektointi toimii, jos ei henkilöhahmon vapahduksena, niin parhaassa tapauksessa lukijaa vapauttaen. Puhutellakseen häntä läpi aikojen kirjailijan on sitouduttava maailmankatsomukseensa ja uskallettava katsoa myös omaa tilannettaan sen nurjia puolia kaihtamatta:

> Minun tehtäväni kirjailijana on nähdä ja kuvata näkemääni, kokea ja kertoa kokemani, ulottaa tuntosarveni niin pitkälle kuin mahdollista, nähdä tekojen motiivit, syyt ja seuraukset, voitot ja voitoissa piilevät tappiot, tappioihin kätkeytyvät voitot. On kuulosteltava omaa ääntä, omia äänenpainoja, niiden sävyn aitoutta. On uskallettava katsoa, uskallettava kuvata, uskallettava elää; paljastettava se, mitä itsessä pelkää: heikkoutta, passiivisuutta, kielteisyyttä, vihaa, nähtävä, että tämän maailman todellisuus on myös omaa todellisuutta. On käsitettävä, että ihmisen yksityinen pienilmasto, kenties tuulettoman laakson suvinen rauha, ei ole erillään maailmanlaajuisesta. Ja kun ilmanpaine laskee, matalapaine uhkaa, myrsky on nousemassa, silloin punnitaan ihmisen positiivisuuden voima, kestokyky, vaaditaan mahdollisuuksien tarkkaa arviointia. Silloin myös se maailmankuva, jonka ihminen – tässä tapauksessa kirjailija – on luonut, hänen elämänkäsityksensä yleispätevyys, yleis-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> inhimillisyys punnitaan. Se on tavoite ja epäonnistumisen mahdollisuudet suuret. (Suosalmi 1980.)

Kuten ”Synti”-novelli osoittaa, taide on keino käsitellä absurdia kääntämällä elämän kauheus joko subliimiksi tai koomiseksi. Kolmas vaihtoehto on tarkastella moraalin kysymyksiä vyöryttämällä lukijan eteen pahan ylivalta ja vastuutaan pakenevan yksilön itsepetos.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

# III Mies ja viha: Aggression tutkielma Lassi Nummen tapaan

> Minun vihani tekee hänet eläväksi, se on hänen lihansa ja ruumiinsa.
>
> Jean-Paul Sartre: *Mitä kirjallisuus on?* (1948)[98]

Lassi Nummen romaani *Viha* on kertomus miehestä, joka löytää elämälleen päämäärän ja tarkoituksen vihan tunteesta. Teoksen päähenkilö Erik on rakennusyhtiön ylemmässä keskijohdossa työskentelevä mies, joka huomaa kollegansa Alvarin tuntevan leppymätöntä vihaa itseään kohtaan. Alkaa kolme vuotta jatkuva hiljainen vihanpito, jonka tavoitteena on ennakoida Alvarin liikkeitä ja saada ”yliote asioiden kulkuun” (V, 11). Vihasta tulee Erikin elämän keskipiste, ”totaalinen tunne” (Ervasti 1967, 24), jonka ympärille syntyy tiheä aggression ja paranoian kudelma. Erik ei tunne pelkästään spontaania vihaa, vaan hän tietoisesti reflektoi ja tarkkailee kaunaansa ja ruokkii sen vaikutuksia itsessään. Alkuperältään eksistentiaalinen miellekentän kapeutuminen ja pirstaloituminen muistuttaa autoritaaris-totalitaristisesta maailmankuvasta ja sille ominaisesta tunneilmapiiristä, joka syntyy toisten tarkkailun, epäluottamuksen, paranoian ja salaliittoteorioiden värittämästä todellisuudesta (ks. Kajannes 1997, 23–24; Ervasti 1967, 27–28 ja 35). Totaali-

98 Sartre 1976, 49.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

sessa yksinäisyydessä itseydenkokemus alkaa hajota ja osa minuudesta ajautua reflektoivan tietoisuuden ulkopuolelle.

Romaanin päähenkilöä Erikiä on aiemmin luettu eksistentialistisena antisankarina ja sivullisena marionettina, joka on yli-ihminen tai näkee itsensä sellaisena. Epäilyn ja suhteellistamisen sijaan hän uskoo lujasti luomaansa maailmaan, jota hän hallitsee mielivaltaisen yksinvaltiaan tavoin. (Ervasti 1967, 28; Kajannes 1997, 55 ja 196; Karkama 1994, 227.) Nietzscheläinen tahto valtaan ja minuuden pirstoutuminen yhdistyvät eksistentialistiselle romaanille tyypilliseen kielteisten tunteiden tutkimiseen osana intersubjektiivisia valtasuhteita, isännän ja orjan välistä dynamiikkaa. Nummen teosta on mahdollista lukea sartrelaisena tutkielmana vihasta, joka välityksellä päähenkilö tulee tietoiseksi radikaalista vapaudestaan. Vihansa kautta hän tiedostaa myös tietoisuutensa ja minuutensa luonteen ei-minään, jonka pohjalta hän rakentaa yksilöllistä persoonallisuuttaan suhteessa toisiin. Toisaalta teos kuvaa päähenkilön suhdetta itseensä toisena, jonka kohtaamisessa tapahtuva vieraan torjunta johtaa vastuun pakoiluun. Viha paljastuu affektiksi, joka sokaisee päähenkilön tietoisuuden. Kirjailijan itsensä mukaan *Vihan* pääteemana on nimenomaan ”elämänvalhe” (Rainio 1969a, 188). Samaan tapaan kuin minä on reflektoivan tietoisuuden kohde pikemminkin kuin sen lähde, myös vihan kaltaiset tunteet ovat Sarten mukaan tietoisuuden ulkopuolella, ja siksi luonteeltaan epäiltäviä.[99] Ervasti (1967, 33) on verrannut Erikiä tältä osin Camus'n *Putoamisen* vieraantuneeseen kertojaan, joskin henkilöiden kyvyssä havaita ongelmiensa syitä on suuria eroja, kuten analyysini osoittaa.

Sartren kuvaamaan tapaan Nummen teoksen voi lukea kutsuna henkilöhahmon vihan tunteiden metafyysiseen läpielämiseen. Tällöin henkilöhahmon tunteet ilmenevät lukijan kokemina, sanojen suggeroi-

99 Toisin kuin Freud, Sartre ei ajatellut psyykkisten tilojen olevan mielensisäisiä ja tiedostamattomia, vaan pikemminkin esirefleksiivisiä itseydenkokemuksia ja tiloja, jotka pysyvät tietoisuuden ulottuvilla, mikäli yksilö pysyi rehellisenä itselleen ja toisille. Toisin sanoen egoon (toisin kuin tietoisuuteen) voi vaikuttaa, sillä ego on altis omille tuotoksilleen ja ympäristön vaikutuksille niin hyvässä kuin pahassa (Sartre 2004b, 103–104). Tiedostamaton ei ollut myöskään Freudille toinen ”persoona”, jollaisena Nummen teos päähenkilön torjutun minuuden esittää, vaan osa mielensisäistä rakennetta. Freud kuitenkin käsitti ihmisluonteen ja persoonallisuuden melko pysyvinä ja jopa muutosta vastustavina (ks. esim. Ojanen 2019, 200). Tällainen käsitys on Sartren mukaan oman vapauden ja vastuun pakoilua.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

mina tunteina: ”Jokainen sana on tie kohti transkendessia, se herättää meidän tunteemme, nimeää ne, sijoittaa ne kuviteltuun henkilöön, joka ottaa elääkseen ne meidän puolestamme ja jonka ainoana substanssina ovat nämä lainatut intohimot” (Sartre 1976, 49). Niin Sartren tunneteoriasta kuin Heideggerin fenomenologisesta ontologiasta puuttuu intersubjektiivisen, ruumiillisen kokemuksen ulottuvuus tai sen merkitys sivuutetaan.[100] Tällainen näkemys ajattelun ja tietoisuuden ensisijaisuudesta välittyy myös *Vihan* ihmiskuvauksessa. Eksistentialismin kaunokirjallisissa esityksissä, myös Nummen teoksessa, ruumiillisella aistimisella on kuitenkin keskeinen rooli vieraantuneen olemisen kuvauksissa. Tuon teoksen tarkasteluun affektien sosiaalisen ja poliittisen ulottuvuuden, joka puuttuu muun muassa Sartren tunneteoriasta. Vaikka vihan kaltaiset tunteet siirtyvät ”tahmaisina” (Ahmed 2018), sanallistettuina affekteina myös lukijoihin, *Vihan* lukeminen osoittaa, ettei kaunokirjallisessa teoksessa kuvatuista tunteista välttämättä tule lukijan tunteita. Teoksen metafyysisenä päämääränä tai vaikutuksena voi yhtä lailla olla lukijan vieraannuttaminen henkilön kokemusmaailmasta (vrt. Lyytikäinen 2016, 48). Lukijan kokeman vieraantumisen aste suhteessa päähenkilöön vaihtelee sen mukaan, missä määrin hän myötäelää tai vastustaa maailmankuvaa, jossa toisten tiedollinen haltuunotto tai sadismiin ja masokismiin perustuvat valtasuhteet näyttäytyvät vuorovaikutuksen perustilanteena.

*Vihan* puitteina toimii porvarillinen, kesähelteinen kaupunki, johon kriitikoidenkin huomaamaan tyyliin oli ”lainattu annos välimerellistä hehkua lähinnä Camusilta” (Rainio 1969a, 188).[101] Camus'n teoksista *Sivullinen* ja *Rutto* (1947, *La Peste*) tuttu tukahduttava helle ja kuumuus vertautuvat vihan paineeseen, joka yltyy Erikissä kesän edetessä. Kokonaisvaltaisuudessaan vihan tunne rinnastuu Sartren *Inhossa* kuvattuun metafyysiseen kuvotukseen. Nummen teos on saanut vaikutteita myös

100 Antti Kauppisen (2004, 13) mukaan ruumiillisen ulottuvuuden puuttuminen Sarten filosofisesta tuotannosta johtunee siitä, etteivät Edmund Husserlin ruumiillisuutta ja intersubjektiivisuutta koskevat laajat käsikirjoitukset olleet Sartren käytettävissä.

101 Lassi Nummi on puhunut teoksensa syntyprosessista Helsingin yliopistossa syksyllä 1968 järjestetyllä Studia generalia -luentosarjalla, jonka esitelmät on julkaistu Ritva Rainion toimittamassa kokoelmassa *Miten kirjani ovat syntyneet* (1969).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

François Mauriacin *Myrkyttäjätär* -teoksesta, jossa kuvataan ikävystyttävän perhe-elämän ohella oikeussalidraamaa naispäähenkilön ollessa syytettynä aviomiehensä myrkyttämisestä (mts., 187). Teoksen alussa kuvataan kesähelteen kourissa hikoilevaa kaupunkipuutarhaa, jota Erik tarkkailee talonsa kuistilta:

> Tähän aikaan iltapäivästä taloa ympäröivät nuoret vaahterat peittivät jo miltei koko avokuistin auringolta; mutta varjot eivät yltäneet mieheen, joka istui sen puutarhanpuoleisessa päässä liikkumattomana nojaten päätään käteensä. Kuistin kaide varjosti osan jalkoja ja vartaloa; rinta, kädet ja kasvot olivat täydessä valossa, ja kasvojen harvat juonteet näkyivät selvästi. Silmät, ruskeasankaisten lasien takana, osittain yläluomien peittäminä, näyttivät yhtaikaa uneliaina ja terävinä pysähtyneen tuijottamaan yhteen pisteeseen, kohden peilipalloa, joka loisti puutarhan kadunpuoleisessa kulmassa. (V, 6.)

Teos vaikuttaa lukijaan alusta saakka nimenomaan tunnelman kuvauksella, joka on Sartren ja Camus'n teosten tapaan aisteihin vetoavaa ja kehollisesti resonoivaa. Puolivarjoon vetäytyneessä Erikissä on uneliasta latausta, joka pyrkii purkautumaan ja minuus pääsemään täyteen valaistukseen. Päähenkilö esitetään tarkkailemassa puutarhaansa ripustettua peilipalloa, jonka ympärillä parveilee valon sokaisemia hyönteisiä. Henkilöreflektoijan tarkkailu hänen havaintomaailmansa ulkopuolelta käsin on teoskokonaisuudessa harvinainen ja sellaisena kuin imitaatio päähenkilön harjoittamasta ympäristön herkeämättömästä navigoinnista, johon myös lukija vedetään mukaan. Peilipallo puolestaan mainitaan teoksessa viidesti, mikä korostaa kuvan roolia teoksen johtomotiivina (ks. motiivista tarkemmin Ervasti 1967, 35–36). Peilipallon ympärillä kuumeisesti liikehtivien hyönteisten toiminta rinnastuu Erikin pohdinnoissa ihmisen osaan maailmankaikkeudessa, jonka arvoitus ei koskaan ratkea eikä siksi lakkaa kiehtomasta. Kesähelteen kuumuudessa hyönteiset etsiytyvät peilipallon luo kuin huumattuina, sen hypnotisoivaa loistetta ”uteliaana tutkien” (V, 6).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Sen lisäksi, että Nummen teos herättää tunnelmallaan voimakkaan affektiivisia reaktioita, romaani esittää älyllis-eettisen haasteen. Eksistentialistisena romaanina *Viha* tarjoaa mahdollisuuden pohtia modernistiselle, etäännytetylle kerronnalle ominaista kertomisen etiikkaa ja retoriikkaa. Lajityyppinä eksistentialistinen, niin metafyysinen kuin moralistinen romaani, on didaktinen. Tunnevaikutusten teho ei kuitenkaan perustu kertojan esille tuomiin moraalisiin epäkohtiin tai henkilöhahmojen sympaattisuuteen tai eettiseen tunneherkkyyteen, kuten yhteiskunnallisesti kantaaottavassa romaanitraditiossa. Kyse on moraalisten ristiriitojen ja olemisen absurditeetin näyttämisestä sivullisen ambivalentista tilanteesta tai hahmosta käsin. Tekijä ei voi kuitenkaan koskaan täysin häivyttää itseään tai arvojaan, sillä ne ilmenevät hänen tekemissään kerronnallisissa valinnoissa. (Booth 1983, 19–20 ja 50–52.) *Vihassa* on inhonaturalistisia piirteitä, mutta vietit ja vaistot kuvataan ihmisenä olemisen eksistentiaalisen tilanteen kautta niin yksilö- kuin yhteisöpsykologisesti. Sikäli Nummen romaani muistuttaa Sillanpään ja Jotunin primitivistiselle tuotannolle ominaista ihmisen osan eksistentiaalista kuvausta, mutta teos on luettavissa myös modernin elämän allegoriana. (Rossi 2020, 143–187; Karkama 1994, 224.)[102] Varhaisemmalle primitivismille ominainen yhteiskuntakriittinen tendenssi ilmenee Nummen teoksessa lähinnä vihan syiden ja seurausten näyttämisessä niin yksilön kuin yhteisön näkökulmasta.

*Vihan* tunnesävy, tunnelma ja tyyli kytkeytyvät kolmannen persoonan kerronnassa välittyvään arvomaailmaan. Vapaaseen epäsuoraan esitykseen ja draamalliseen ironiaan nojaavassa teoksessa aggression tunnelma etäännyttää lukijaa päähenkilöstä samalla, kun häntä ohjataan kohti tietoa, jota kohtaaminen hylkiösankarin kanssa lupaa. Nummen romaani kuuluu sivulliskertomuksiin, joissa etäisyys lukijan ja henkilöhahmon (ja hetkittäin myös kertojan) arvojen välillä tuottaa kokemuksellista ristiriitaa ja kerrottavuutta. Henkilöhahmona Erik ei herätä sympatiaa, mutta hänessä on hylkiösankareille ominaista arvoituksellisuutta, joka kiehtoo, askarruttaa ja kutsuu pohtimaan moraalin rajoja. Arvoituksel-

102 Nimenomaan primitivismi on nähty temaattisena siltana naturalismin ja modernismin välillä (ks. Rossi 2020, 23).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

lisuus ja epämukavuus liittyvät siihen osaan henkilöhahmon persoonallisuutta, joka jää varjoon, mutta jonka olemassaolon voi alusta saakka aavistaa teoksen antamien vihjeiden perusteella. Vieraannuttava efekti voimistuu teoksen loppua kohden, kun henkilöhahmon taipumus elää itsepetoksen vallassa käy yhä ilmeisemmäksi. Mitä romaani paljastaa tutkiessaan vihan kaltaisia affekteja ja ihmisessä piileviä arvaamattomia voimia? Mitä paha on ja mistä se meissä kumpuaa?

## Vihan polte ja aggression tunnelma

*Vihan* kerronnallinen jännite syntyy kokonaisvaltaisesta aggression ja kireyden tunnelmasta, jota kirjailija rakentaa kuvatessaan päähenkilön ulkoista olemusta, hänen mielentilojaan ja niiden lävitse suodattuvaa kaupunkimaisemaa. Jännitteisyys leimaa myös päähenkilön suhdetta muihin ihmisiin. Läpi tarinan päähenkilö heijastaa sosiaaliseen ympäristöönsä kulloisetkin tunnetilansa, jotka vaihtelevat padotusta vihasta välinpitämättömyyteen ja tyhjyyden kokemukseen. Tarinamaailman tunneilmapiiri ja vallitseva tunnevalenssi ovat kielteisesti sävyttyneitä ja usein intensiteetiltään voimakkaita. Maisema- ja kaupunkikuvaukset, jotka luovat vaikutelmia Erikin näkö-, kuulo- ja tuntoaistimuksista, tihkuvat olemisen epämukavuutta ja raskautta. Naapurin työmaalta kantautuu miehen korviin ”[h]erkeämätön paisuileva ja aaltoava jyske ja kalkutus”, ”työkalujen kirske”, soraan pirstoutuvan lasin ääni ja kaiken yllä kaikuu kiviporan ”metallin kaikui[nen]” jyrinä, johon sekoittuu naisen kimeää puhetta. Sisään tunkeutuva valo tekee ”teräviä viiltoja” ilmaan ja paljastaa ikkunalaudalle kertyneen tomun, jota tuntuu leijuvan kaikkialla. On kuin ”näkymätön kireä lanka” yhdistäisi kalusteita ja esineitä toisiinsa luoden huoneeseen sille tunnusomaisen ”jännity[ksen]”. (V, 32–33.) Kirskuvan melun lisäksi miestä riivaa kaupungin katujen ”[a]hdistavan kaiuton, harmaa mykkyys”, jonka luomasta ”piinallisesta lumouksesta” (V, 47) hänen on ponnisteltava kaikin voimin irti päästäkseen eroon lamaannuksestaan.

Kirjoittaessaan Nummen varhaisemmasta teoksesta *Maisema* Kai Laitinen (1949, 323–324) kiinnittää huomiota tapaan, jolla teos rakentaa

https://doi.org/10.21435/skst.1479

fenomenologisella tarkkuudella maiseman ja sitä aistivan yksilön välille saumatonta yhteyttä:

> [U]lkomaailma on samalla kertaa sekä sisäinen että ulkonainen. Miehen silmillä nähty maisema ei ole pelkkä luonnonkuva, vaan se paljastaa samalla hänen mielentilansa, värittyy hänen mielenliikkeidensä mukaiseksi. Ulkomaailmalla on koko ajan *ilme*: miehen ilo ja pelko, toivo ja pettymys näkyvät maisemassa, maisemasta. Dynaamiset tapahtumat on projisoitu staattiseen, kerronta on korvattu kuvauksella; päähenkilön ulkoinen hahmo uppoaa näkymättömiin, mutta hänen pienimmätkin sielunliikkeensä ovat näkyvissämme. Hänen havaintojensa sarja ei suinkaan ole sattumanvarainen, sillä jokainen ihminen hahmottaa ulkomaailman tarpeittensa, pelkojensa, toiveittensa mukaiseksi, havaitsee siitä vain sen, mikä hänelle sillä hetkellä on jossakin mielessä 'tärkeää'.

Nummea on pidetty kirjailijana, joka avaa myös lukijan "aivokoneistossa" uusia "assosiaatioratoja" (Terho 1949) tai jonka kirjoitus tuottaa aistimellisia, "oikosulunomaisia vaikutelmia" (Laitinen 1949, 324). Siinä missä *Maisema* esittää päähenkilönsä ympäristöön sulautuvana, *Vihassa* korostuu läpi teoksen henkilöreflektoijan jyrkkä erillisyys ympäristöstään. Teos poikkeaakin radikaalisti kirjailijan muusta tuotannosta, jossa vieraantumisen vastapainona korostuu poikkeuksetta aistimellinen herkkyys ja sen tuottama ekstaattinen elämänilo sekä intohimoinen pyrkimys tarkkaan näkemiseen. (Kajannes 1997, 19–20 ja 57.) Tässä suhteessa Erik rinnastuu Roquentiniin tai Camus'n sivulliseen, jonka Sartre (1953, 34) esittää "viattomuudessaan" esimerkkinä vieraantuneesta ihmisestä: "[S]ivullinen, ihminen suhteessa luomakuntaan. Käsite sivullinen tarkoittaa ihmistä myöskin ihmisten joukossa. Ja sivullinen olen viime kädessä minä itse suhteessa itseeni ts. luonnollisen ihmisen suhde hänessä olevaan järkeen."

Lukijan käsitys Erikin hylkiöydestä on sidoksissa teoksen kertomisen dynamiikkaan eli siihen, millaista tietoa lukijalle tarjotaan tarinan eri vaiheissa ja millaisia arvoja teoksen tunnelma ja tunnesävy välittävät. Ympäristön herkeämätön tarkkailu ja kanssaihmisten kontrollointi, jopa

https://doi.org/10.21435/skst.1479

manipulointi, vahvistavat tunnetason etäisyyttä, jonka kasvaminen on kytköksissä oletetun lukijan henkilöhahmosta muodostamiin eettisiin arvostelmiin. Tulkintaa päähenkilön arvomaailmasta ja sen heijastumisesta toisten kanssa olemiseen suuntaa erityisesti se, kuinka muiden henkilöhahmojen kuvataan reagoivan päähenkilön läsnäoloon tarinamaailman sisällä. Anna-vaimon kehonkieli viestii kaikkinaisesta epämukavuudesta tarkkaavan, ivallisen katseen kohteena: ”Toinen vältti hänen katsettaan, söi nopeasti, yritti hermostuneesti saada murenevaa perunalohkoa haarukkaansa; mies tarkkasi huvittuneena ja ivallisen kiinnostuneena, haukkasi voileipää, pysähtyi haarukka kädessä harkitsemaan jotakin, rykäisi” (V, 42). Pariskunnan kerrotaan viettävän paljon aikaa omissa oloissaan. Miehen saapuessa huoneeseen vaimo väistyy. Yhteisten aterioiden aikana mies kuuntelee vaimonsa ruokailun ääniä inhon vallassa. Erikille itselleen syöminen on ”vain väistämätön, piinallinen velvollisuus”, ja toisten ruokahalu herättää hänessä ”jatkuvaa, hiljaista kärsimystä” (V, 41). Myös teini-ikäinen tytär Anja suhtautuu isänsä läsnäoloon vieroen. Orastava uhma vaihtuu nopeasti pelokkaaksi tottelevaisuudeksi: ”Tytär ei vaikuttanut lainkaan katuvaiselta ja hangoitteli vastaan, kunnes kohtasi isänsä silmät, laski sävähtäen katseensa alas, vaikeni ja lupasi sitten, vastahakoisen nöyrästi, yrittää vastedes olla täsmällisempi” (V, 43).

Liike- ja seuraelämässä päähenkilön käyttäytymiseen ilmaantuu uudenlaista, sulavaa pintaa. Mies on edelleen ulkopuolinen tarkkailija pikemminkin kuin osallistuja, mutta kanssaihmisiä kohtaan tunnettu iva ja halveksunta kätkeytyvät naamion taakse tai niiden tilalle ilmaantuu vastentahtoista ihailua ja kateutta. Nummen tuotantoa koskevassa aiemmassa tutkimuksessa on kiinnitetty huomiota tapaan, jolla henkilöhahmojen havainnointi muistuttaa taiteilijan tavasta katsoa maailmaa ja hahmottaa sitä artefaktisina, esteettisinä linjoina ja kuvioina. Ihmisjoukot ja kaupunkinäkymät muistuttavat modernia elokuvalavastusta, uuden aallon elokuvaa tai veisto- ja kuvataidetta sommitelmallisine asetelmineen, mikä osaltaan tehostaa tunnesävyjen teräksistä kylmyyttä vastakohtana painostavalle helteelle ja kuumuudelle. (Kajannes 1997, 154–155; Ervasti 1967, 35.) Yritysjuhlissa Erik hengittää sisäänsä ”illan yleis[tä] virity[stä]” (V, 52) kuin eläin, joka pyrkii aistimaan ruumillaan

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ympäristöään ja sen välittämiä vaikutelmia. Mies tekee havaintoja porvarillisen hyvinvoivassa juhlaväessä vellovista laimeiden intohimojen ja seksuaalisten jännitteiden virtauksista ja niiden ilmaan piirtämistä särmistä ja kulmista. Kadulla liikkuessaan Erik tarkkailee ohikulkevia ihmisiä samalla tavoin etäisyyden päästä, kuin aistien itseäänkin naamion takaa. Ihmisjoukot ovat hänelle kasvotonta massaa. Hymyjen ja ajatuksettoman ilon takana väijyy arvaamatonta, pimeää energiaa, joka kuljettaa ihmisiä eteenpäin:

> Vastaantulijat erottuivat pikemminkin liikkeenä kuin muodon ja ääriviivat omistavina olentoina. Eleet liittyivät kaikkialla mielivaltaiseksi, muttei kokonaiseksi poljennoksi: ne näyttivät joko jäljittelevän tai uhmaavan toisiaan [– –]. Liikkeitten alla kulki näkymättömissä toinen, väkevämpi liike. Sitä peitti hymyjen ja ajatuksettoman ilon häilyvä vaippa, jonka alla pyrkimyksestään tietoinen voima virtasi paineen ajamana varmana suunnastaan nykyhetkestä poispäin kohden päämääriään, maaseutua tai kotia tai työhuonetta. (V, 70.)

Erikin silmissä ihmisillä ei ole nykyhetkessä pysyvää muotoa tai minuuden keskusta. He ovat pelkkää vaikutelmien muuttuvaista liikettä; ailahtelevia tunnetiloja, jotka saavat kokijansa pyrkimään eteenpäin, kohden päämääriään. Miehen mielikuva näkymättömissä olevasta toisesta, väkevämmästä liikkeestä on mahdollista tulkita viittauksena vihan affektiiviseen lataukseen, joka vaikuttaa ihmisten toiminnassa heidän tiedostamattaan. Elämänvoimana viha muistuttaa schopenhauerilaisesta maailmantahdosta, joka tekee ihmisen elämästä kärsimystä ja selittää paitsi ihmisluonnon petomaisuuden myös tahdon raueta ja lakata olemasta (Karkama 1994, 224 ja 226; Schopenhauer 1944, 115). Erikin mukaan on äärettömän paljon helpompaa tajuta toisten, nimettömien muukalaisten ”salatut mielihauteet” (V, 71) kuin omansa. Ohikulkijoiden kasvoilla ailahtelevat mielialat – odotus, tyytyväisyys, väsymys, epävarmuus, pelko ja jälleen odotus – ovat selvästi erottuvia ja kaikille yhteisiä. Ne heijastavat Erikin ajatusmaailmassa kantajiensa itsestään tiedostamatonta olemista: he ovat pelkkää aistimusta, jakamatonta elä-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

mystä. Erityisen itsetiedoton on Erikin mukaan nainen, joka ei osaa vihata: ”Nainen ei ole henkilö samalla tavoin kuin mies, ajatteli Erik, hän on seutu – maasto tai maisema, joka muuttaa muotoaan valaistuksen mukaan ja jossa voi samoilla eksyksissä kiinnekohtaa löytämättä” (V, 41).

Erikin ajattelussa korostuu näkemys olemassaolosta tyhjyytenä, josta käsin tiedostava yksilö rakentaa persoonallisuutensa ilmentäen yksilöllistä minuuttaan valintojensa kautta ja teoillaan. Viha esitetään teoksessa tunteena, joka ilmenee Erikille valtasuhteiden, myös sukupuolten välisten hierarkioiden kautta, elämän- ja tahdonvoimana. Löydettyään vihan Erik löytää elämälleen tarkoituksen: ”Erik hengähti tahtomattaan; hän ajatteli, että hän itsekin vasta aivan äsken oli alkanut todella elää, vasta näiden muutamien päivien kuluessa, löydettyään kirkkaan puhtaan teon, sisällöstä puhtaan, vihan teon” (V, 107). Vaimoa koskevat havainnot kertovat naisvihasta, joka ilmentää eksistenssifilosofian klassikkoteosten ohella hylkiökertomuksille tyypillistä sukupuolidikotomiaa ja maskuliinisuuden kriisiä. Naiseus sekä siihen liitetty tunteellisuus ja pehmeys nähdään altistumisena muiden vaikutuksille, kovuuden puutteen ja hyväuskoisuuden aiheuttamana vahingoittumisena (ks. Ahmed 2018, 11). Erikille ympäröivän todellisuuden ”ilme” on ylipäänsä epäluulon, kireyden ja vihan sävyttämä, mikä ohjaa lukijaa alusta saakka pohtimaan päähenkilön tekemien havaintojen ja ajatusten luotettavuutta. Asetelma toimii teoksessa pohjana kerrontaratkaisulle, joka tulee lähelle Boothin (1983, 255) ja Nünningin (1999b, 69) draamalliseksi ironiaksi kutsumaa kerrontatilannetta: lukija tietää enemmän kuin traaginen tai ironisoituva henkilöhahmo.

*Vihan* irrationaalisen tapahtumaketjun sysää liikkeelle arjen ikävyys, joka yltyy ajoittain kaikkinieleväksi epätoivoksi. Aviorakkauden laimennuttua Erik on keskittynyt työhönsä ja materiaalisen hyvän kartuttamiseen. Vaimon ”omist[amisen]” (V, 14) ohella talon rakentaminen ja keskiluokkaisen elämän ulkoisten merkkien pystyttäminen ovat tarjonneet hetkellistä iloa, mutta välinpitämättömyys, inho ja innoton kyllästyminen ovat kasvaneet kasvamistaan. Rakkaus paljastuu perusteiltaan häilyväksi ja riittämättömäksi elämäntunteeksi, ja Erik ymmärtää rakentaneensa ”maailmansa väärän keskipisteen ympärille” (V, 127). Vihaansa tutustuttuaan Erik kulkee etsimässä merkkejä salaisesta syöverielämästä

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ja myös löytää niitä. Pysyvän kohteen padotulle aggressiolleen hän löytää kollegastaan Alvarista, jonka kokee uhkaavan omaa reviiriään. Alvar on juuri muuttanut Erikin naapuriin, ja viereiselle tontille on kohoamassa uusi liikehuoneisto, joka kielii Alvarin menestyksestä bisneksessään. Erikin mukaan Alvar on tietoisesti hakeutunut hänen lähelleen päästäkseen osoittamaan mahtinsa, masentaakseen ja nujertaakseen hänet: ”Alvar piirittää minua [– –]. Louhii rikkautensa perustuksia kallioon minun silmieni edessä. Hän ilkkuu minua.” (V, 39.) Alvar liikkuu tontillaan ja ”valvoo kaikkea” (V, 7) kykenemättä jättämään naapuriaan rauhaan. Erik tuntee itsensä satimeen joutuneeksi eläimeksi.

Erikin Alvaria kohtaan tuntema pelko, kateus ja viha ovat sidoksissa sosiaaliseen ja taloudelliseen kilpailuun, joka vertautuu darvinilaiseen eloonjäämistaisteluun – kyvykkäimpien käymään kamppailuun niukoista resursseista, elintilasta ja vallasta. Lajien evoluutiossa vihaa on pidetty perustunteena, joka sitoo ja tuottaa runsaasti energiaa. Viha tarjoaa kokijalleen syvää tyydytystä, sillä se valmistaa aktiiviseen toimintaan ja itsen puolustamiseen, esteiden raivaamiseen tavoitteiden tieltä. (Ks. esim. Lemerise & Dodge 2000, 730.)[103] Nummen teoksessa vihan tunne toimii polttoaineena, joka saa keskiluokkaisen miehen tuntemaan itsensä eläväksi jälleen, pyrkimään elämässään eteenpäin. Primitiivisten purkausten sijaan aggressio ilmenee mielten välisenä taisteluna, joka rinnastuu Erikin mielikuvissa kyvykkäiden miesten voimainmittelöön. Toisen kehoon osuva katse on kuin teräase: ”Kun [Alvar] nyökkäsi hyvästiksi ja kääntyi, heidän katseensa kalskahtivat ilmassa yhteen ja jäivät hetkeksi vastakkain terä terää hipoen” (V, 8). Myös päähenkilön havainnot ympäristöstä värittyvät saman paatoksellisen taistelumielialan mukaisiksi: ”Aamu oli kuin miekkoja olisi kalskuteltu vastakkain kylmässä säihkyvässä valossa puistoteillä” (V, 136). Muun muassa Erikin mukaan Alvar on mielenkiintoinen vastustaja juuri siksi, että hän osaa vihata.

103 Viha on yksi eri lajeja yhdistävistä perustunteista, joka liittyy pyrkimykseen hallita ympäristöä ja puolustaa itseä. Psykologien mukaan aggression syynä on, että tunteen kokija turhautuu, kun hänen mielihyvää ja tyydytystä kohti pyrkivä toimintansa estyy tai sen tielle asetetaan ulkopuolelta esteitä. (Ks. esim. Lemerise & Dodge 2000, 730.) Fenomenologian termein ilmaistuna viha on intentionaalinen tunne: se kohdistuu johonkin tai johonkuhun. Nummen teoksessa tarkastellaan vihaa myös eksistentiaalisena tunteena, joka saa kohteen, mutta laajenee koskemaan myös metafyysistä olemista.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Vihan tunne assosioituu Erikin mielessä maskuliiniseen älyyn ja valtaan, joka on kykyä hallita toisia: ”Mies, joka osasi vihata. Luja, älykäs, kylmä. Mies, jota kannatti vihata.” (V, 39.) Alvar on Erikille mieluinen kilpakumppani, sillä tämän kanssa taistellessaan Erik kokee nousevansa keskinkertaisuuden yläpuolelle ja jakavansa saman ylemmyyden suhteessa alistuviin toisiin.

Sartren tunneteoriassa vihan kaltaiset affektit ovat yksi moodi, jolla tietoisuus löytää itsensä ja tajuaa maailmassa olemisensa. Tunteet edustavat toisaalta maagista, ”infantiilia” maailmaa, johon upotessaan yksilö elää ja toimii itsepetoksen vallassa, kyseenalaistamatta tunteidensa kertomaa totuutta ja etääntyen järjen todellisuudesta. (Sartre 2004a, 60–61.) Sartrelle, kuten myös häntä edeltäneelle Heideggerille, toisten kanssa oleminen näyttäytyi ensisijaisesti esteenä yksilön autenttiselle olemiselle tai ihailun kohteen jäljittelynä: itse ilmenee toisille objektina, mikä rajaa vapautta määritellä itse itselleen. Toisille oleminen on Sartrelle pahimmillaan helvettiin vertautuva tila, jossa Toisen katse herättää häpeää. Se on epävirittyneisyyden ja erillisyyden kokemusta tai Toisen rationaalista haltuunottoa tavalla, jota filosofi Adrian Costache (2013) on kutsunut ”ontologiseksi kannibalismiksi”.

Kuvatessaan romaaninsa syntyprosessia Nummi taustoittaa esteettisiä pyrkimyksiään henkilökohtaisilla havainnoillaan maailmassa olemisesta. *Viha* on kirjailijan mukaan syntynyt eksistentiaalisen kuulumattomuuden ja erillisyyden kokemusten havainnoinnista. Kirjoittaminen on aina liikettä toisia kohti, yritys kommunikaatioon. Esikoisromaaninsa *Maiseman* (1949) jälkeen kirjailijaa pohditutti ennen kaikkea vuorovaikutuksen epäonnistuminen. Silloinkin, kun lukija oli syystä tai toisesta päätynyt pitämään teoksesta, hän ei ollut välttämättä ymmärtänyt teosta siten kuin tekijä oli sen tarkoittanut, mikä johti nuoren kirjailijan depressioon. Miksi ylipäänsä kirjoittaa? (Rainio 1969a, 187–188.) Siinä missä esikoisteoksessa hahmottuva ”inhimilli[nen] peruskokemu[s]” (mts., 187) avartaa mahdollisuustilaa, *Vihassa* kirjailija on rakentanut juonellisen umpikujan, jossa tila niin päähenkilön kuin lukijan ympärillä kapenee kapenemistaan. Sartren *Inhon* tapaan *Vihaa* on mahdollista lukea rationalisoituvan, yhä mekaanisemmaksi muuttuvan modernin maailman kritiikkinä (ks. Kajannes 1997, 143). Nummea ei toisaalta ole

https://doi.org/10.21435/skst.1479

pidetty varsinaisesti ”angstin kirjailija[na]”, vaan pikemminkin ahdistuksesta vapautumisen kuvaajana. Eksistentialistisen maailmankatsomuksen kritiikki on terävimmillään ironisessa novellissa ”Kertomus siitä, kuinka herra Sejase voi paremmin kuin pitkään aikaan” (1951), jossa elämäniloista nauttivan mieshahmon kuvataan murehtivan kaiken katoavuutta. Hänen todetaan olevan ”kenties Eksistentialistisen yhdistyksen puheenjohtaja tai ehkä kyynikkokerhon sihteeri” (KS, 62). (Kajannes 1997, 46–47.)

Kirjailijan erillisyyden kokemuksen kuvaus muistuttaa eksistentiaalista tunnetta, jota McGraw (1995, 48) on kutsunut episteemiseksi yksinäisyydeksi. Tuntevan ja ajattelevan yksilön tarve kommunikoida tietoisuutensa piiriin nousevaa tuottaa yrityksiä ylittää yksilöiden välinen erillisyys, mutta ponnistus voi johtaa epäonnistumiseen. Kirjailijan itsereflektiossa havainnollistuu myös fiktiolle ominaisen epäsuoran vuorovaikutuksen kannalta keskeisiä kysymyksiä. Tekijä kirjoittaa ja lukija lukee teosta aina omasta tilanteestaan ja kokemustaustastaan käsin. Ulkokirjallisten muuttujien lisäksi lukukokemukseen vaikuttavat kirjallisten konventioiden tai kirjailijaestetiikan tuntemus. Tekijän sanoma ei aina kiinnitä lukijan huomiota tarkoitetussa muodossa tai tule ymmärretyksi, vaikka lukija löytäisi tekstistä itselleen merkityksellisiä asioita. Myös eettisesti vääristyneet tai muutoin kapeutuneet väärinluennat ovat mahdollisia. Tulkinnan avoimuuden voi kuitenkin nähdä myös mahdollisuutena: esimerkiksi uudessa historiallisessa tilanteessa lukijat voivat löytää marginaaliin jääneestä teoksesta tai tunnetusta klassikkotekstistä jotakin, mikä auttaa heitä ymmärtämään omaa tilannettaan ja kirjallisuushistoriallista kontekstia uudella tavalla (ks. Jauss 1989, 199). *Vihan* tunne-efektien kannalta kiinnostavaa onkin pohtia teoskokonaisuuden ja oletetun tekijän arvoja sekä niiden suhdetta tunnelmaan ja lukijalle suunnattuihin tunnevaikutuksiin.

## Metafyysinen etsintä, tunnekylmyys ja paranoia

Muun muassa Kajannes on aiemmin tehnyt kiinnostavia huomioita siitä, kuinka Nummen teos luo Sartren *Inhon* tapaan jo rakenteessaan

https://doi.org/10.21435/skst.1479

”aukotonta, paranoidista systeemiä”, jossa teosluvut kuvauksellisine kehyksineen jäsentyvät päähenkilön havaintojen mukaisiksi umpioiksi.[104] Neutraalit ja harhaiset ajatukset esitetään kerrontateknisesti samalla tavoin. (Kajannes 1997, 159, 162 ja 165.) Teoksen arvojen kokonaisuus jää rakenteellisen ratkaisun ja näkökulmatekniikan vuoksi hämärän peittoon. *Vihassa* viedään niin rakenteen kuin teemojen tasolla äärimmilleen kuvaus ihmismielen mekanismeista, joiden lopputuloksena yksilö uskoo sokeasti ajatuksiinsa, uskomuksiinsa ja tunteidensa tuottamaan tietoon niitä kyseenalaistamatta. Teos on myös tässä mielessä hyvin sartrelainen: tietoisuus syntyy tunteiden paljastaessa itsen itselleen, niin suhteen toisiin kuin ympäröivään maailmaan.

Teoksen tarinamaailmassa korostuu tunneviileyden tai suoranaisen tunnekuivuuden[105] ohella empatian pimeä puoli, jota on harvemmin korostettu kaunokirjallisuutta ja sen vaikutuksia koskevassa tutkimuksessa tai keskustelussa.[106] Joidenkin kolmannen persoonan kerrontaan nojaavien sivulliskertomusten kohdalla kysymys teoskokonaisuuden arvoista tuottaa määrittelemättömyyttä, joka muistuttaa Boothin (1983, 297–298) esittämästä dilemmasta: jos moralistinen teos itse ei aseta arvoja, joiden pohjalta arvioida teoskokonaisuutta, voiko nihilistiseksi kääntyvän tai siltä näyttävän teoksen kerrontaa pitää luotettavana? *Vihassa* draamallinen ironia nojaa oletetun lukijan kykyyn lukea Erikin affektiivisesti värittyneitä tulkintoja maailmasta. Toisaalta teoksesta puuttuvat tekstinsisäiset signaalit, joilla teoskokonaisuuden arvojen hahmottaminen olisi mahdollista. Teoksen kerronnallinen ratkaisu on tulkittavissa tarkoituksellisena strategiana. Ambivalenssin lopputuloksena teoksen paranoidinen tunneilmapiiri tarttuu päähenkilöstä lukijaan ja voi myös vaikuttaa hänen tapaansa tulkita tarinamaailmaa ja sen tapahtumia.

104 Kuten Kajannes (1997, 163) toteaa, jo peilipallomotiivi viittaa päähenkilön maailman rajautumiseen: optisten kokeiden välineenä peilipallo muuntaa tarkastelunkohteen perspektiiviä ja heijastaa mittasuhteiltaan vääristynyttä todellisuuskuvaa.

105 Esimerkiksi *Välikysymykseen* teosarvion kirjoittaneen Helena Pohjanpään (1953) mukaan Nummen henkilöt ovat kuin ”kalat kuivalla” ja Erik itse niin veretön olento, ettei hän pysty olemaan ”edes vakuuttavasti sairas tai hullu”.

106 Kerronnallisen empatian ambivalenssista on kirjoittanut aiemmin mm. Keen 2007, 130–134; ks. myös Nykänen 2017b.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Erikille sosiaalinen kyvykkyys ei ole toisen tunnetilan myötäelävää tunnistamista, kehollista peilaamista tai jakamista, vaan kylmää mieltenhallintaa, jonka avulla vahvan yksilön on mahdollista saavuttaa haluamansa. Toisin kuin Camus'n Meursault, jolta puuttuu kyky säädellä ruumiillisia yllykkeitään, valehdella tai teeskennellä tunteita, Erik pyrkii ohjailemaan sekä itsensä että muiden käyttäytymistä tarkkailemalla heissä tapahtuvia tunnetilojen ja tunnelmien ailahteluja sekä sovittamalla omat "vihan te[konsa]" (V, 107) niiden mukaisiksi. Tunteiden hallinta on Erikille ennen kaikkea pyrkimystä mukauttaa oma tunneilmaisunsa vastaamaan yhteisön tunnenormeja ja -ideaaleja. Rauhallisuus ja tyyneys, erityisesti kehollista virittäytymistä ja kielteisten tunteiden peilaamista etäännyttävä myötätunto, liitetään kulttuurisesti tunteiden säätelykykyyn ja taitoon tulkita kanssaihmisiä. Empatiakyky on paitsi spontaania affektiivista reagointia samaistuttavan toisen kärsimykseen myös kognitiivisesti kehittynyttä tunneälyä; kykyä hallita kielteisten tunteiden myötäelämistä, pidättäytyä niiden ruokkimisesta toisissa sekä kykyä ymmärtää muiden käyttäytymistä tunnetyylien eroista huolimatta. Sosiaalinen kyvykkyys on lisäksi taitoa olla tulkitsematta kanssaihmisten hyväntahtoisia intentioita vihamielisiksi. (Davis 1983; Lemerise & Dodge 2000, 735.) Kaikkinainen epäluulo tuottaa Erikille jatkuvia vaikeuksia tulkita oman todellisuuden ja ympäröivän maailman välittämän tiedon vivahde-eroja. Pelin säännöistä tietoisena ihmisenä hänellä on kuitenkin kyky naamioida ja esittää tunteita, ja hän arvioi myös muiden käyttäytymistä samoin säännöin. Erik havainnoi erityisen tarkkaavaisesti Alvarin kehonkieltä löytääkseen tästä merkkejä sivistyneen kuoren alle kätketystä vihamielisyydestä: "Hän etsi Alvarin katseesta ja äänestä vilpittömyyttä, kavaluutta tai uhkaa. Mitään ei voinut päätellä viileän toverillisuuden välinpitämättömän kuoren lävitse." (V, 20.)

Kriittisyyden sävyttämää epäilyä ja paranoidista asennetta on pidetty modernina aikana erityisen älyllis-rationaalisena ja maskuliinisena käytäntönä, itseä ja maailmaa koskevan tiedon keräämiseen kytkeytyvänä kokemusrakenteena sekä väylänä kielteisten tunteiden sublimointiin. Myös vihan tunnetta ja sen ilmaisua on pidetty miehille sallitumpana kuin naisille ja valtaa käyttäville hyväksyttävämpänä kuin muille sosiaalisille ryhmille. Kateus on puolestaan kulttuurisesti mielletty feminiini-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

seksi, naisten välistä kilpailua tai alempia yhteiskuntaluokkia luonnehtivaksi tunnekompleksiksi. Usein kateudella ei ole nähty poliittisesti hedelmällistä, ainoastaan moraalisesti tuomittava egoistinen roolinsa, joka on irrotettu sosiaalisen eriarvoisuuden kysymyksistä. (Reddy 2001, 16–17; Ngai 2005, 128–130.) *Vihassa* paranoia ja kateus kuuluvat osaksi miesantisankarin todellisuutta ja valtakamppailua, jota hallitsee sartrelaisittain itsepetoksen ja kielteisten tunteiden maaginen valta. Sartren ei-polittista tunneteoriaa soveltaen viha on "infantiili" keino muuttaa maailma häviön hetkellä, kun muut keinot loppuvat. (Sartre 2004a, 25–26 ja 61.) Ahmedin mukaan vihan tarkempi tarkastelu osoittaa kuitenkin aggression moniselitteisyyden ja toisinaan myös vihan psykologisoinnin ongelmallisuuden. Viha on yksi niistä tunteista, jotka eivät koskaan pysy yksilöiden sisällä, vaan liikkuvat kehojen välillä muovaten kehojen pintoja ja jättäen niihin konkreettisesti väkivallan jälkiä ja jännitteitä. Nimenomaan kulttuurisesti torjuttu viha piiloutuu myös osaksi sosiaalisia ja poliittisia rakenteita ja käytänteitä, luonnollisiksi tulkittuja kielenkäytön tapoja ja tunnenormeja. (Ahmed 2018, 68–70 ja 77.) Tunteen ohella vihassa on usein kysymys järjenkäytön etiikasta: rationaalista ajattelua käytetään rajallisella tavalla luonnollistamaan väkivaltaisia maailmantulkintoja ja käytäntöjä (ks. myös Kajannes 1997, 158).

*Vihan* maailma on paranoian ja salaliittoteorioiden maailma, jonka tunneviileydessä on piirteitä sotien jälkeisen *film noirin* ja kovaksikeitetyn dekkarin etsiväkertomusten tarinamaailmoista. Romaanissa korostuu paranoialle ominainen, tunteita älyllistävä rationaalisuus, joka kytkeytyy maskuliiniseen tiedonetsinnän projektiin, salatun maailmanjärjestyksen paljastamiseen sekä toisaalta pyrkimykseen tarkastella kokemusta ja tunteita intentionaalisesti, etäännytettynä metatunteena. Metatunteet liittyvät sekä kokemusrakenteiden tutkimiseen että tunteisiin, joita muut tunteet herättävät. (Ngai 2005, 31 ja 299; Dinerstein 2017, 73–118.) Erikin pakkomielteinen viha nousee tyhjyydestä, joka väijyy ympäröivän tunneyhteisön arvotyhjiön, materialismin ja voittoihin pyrkivän liike-elämän taustalla. Hän tahtoo korvaavan kokemuksen aiemmin läpikäymälleen nöyryytykselle. Noustessaan liiketoveriaan vastaan Erik kokee paitsi puolustavansa itseään myös harjoittavansa älyään ja vallantahtoaan. Pitkään jatkuneen lamaannuksen jälkeen hänen tavoitteenaan

https://doi.org/10.21435/skst.1479

on löytää keinot, joilla ”ärsyttää ja lannistaa Alvaria enemmän” (V, 138) ja kasvattaa omaa valtaansa. Alvar on saatava näkemään kenellä on rohkeutta ja voimaa. Vihansa lumoamaa Erikiä ajaa lisäksi tarve löytää jokin kokonaisselitys, ”jokin näkymätön keskipiste, jokin voima” (V, 183), jonka varaan rakentaa elämäänsä ja johon uskoa. Tarkkaillessaan Alvarin toimia Erikin valtaa ”kummallinen, tyyni varmuus” (V, 10), joka tuottaa kokemuksen suuresta oivalluksesta, ”[v]alaistumi[sesta] vihan hengessä” (Karkama 1994, 227). Vihollinen on tuhottava ennen kuin se tuhoaa hänet.

## Vihan lukeminen

*Vihan* lukemisen dynamiikan kannalta keskeisiä ovat tekstin hermeneuttiset ”aukot” (Iser 1972, 285), jotka korostuvat absurdissa etsintäjuonessa. Ambivalenssia ja paradoksia on usein pidetty väylänä metafyysiseen oivallukseen, joka määrittää absurdin maailmaa. Eksistentialistiselle tai absurdille romaanille tyypilliseen tapaan Nummi rakentaa *Vihassa* olemassaolon arvoitusta, joka sitouttaa oletetun lukijan tunnetasolla tarinan seuraamiseen samalla, kun teos rakentaa polkua kohti oivallusta. Oivalluksen sijaan teokset voivat kuvata myös lopullisen tiedon mahdottomuutta; tietoa siitä, ettemme saa koskaan varmasti tietää. (Booth 1983, 285–286.) Päähenkilö palaa toistuvasti ”kevyeen filosofiaan[sa]” (V, 16) eli mieltään painavien olemassaolon kysymysten pohdintaan, mikä rakentaa myös itse romaanihenkilöä koskevaa arvoitusta. Tulkintaa ohjaavat nimenomaan Erikin käyttäytymisen motiiveja koskeva tieto sekä aukot, joissa ilmenee päähenkilön motiivien arvoituksellisuus. Miksi Erik toimii niin kuin toimii?

Tulkintaa vihan tekojen syistä suuntaa teoksen toisessa luvussa kerrontaan upotettu muisto, joka kertaa Erikin näkökulmasta erään liikemiestuttavan kanssa käytyä keskustelua. Tuttava, Koski nimeltään, on suunnitellut ryhtyvänsä yhteiseen rakennusprojektiin Alvarin kanssa. Erikin kanssa keskusteltuaan hän on kuitenkin luopunut hankkeesta, koska on alkanut epäillä sen kannattavuutta. Erik näkee tässä keskustelussa ensimmäisen vihan tekonsa, jonka sytykkeenä toimii epäilys

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Alvarin vilpittömyydestä. Myöhemmin Erik palaa mielessään vielä varhaisempaan muistoon; hetkeen, jolloin hän on itse kieltäytynyt yhteistyöstä Alvarin kanssa. Erikin mukaan Alvar on reagoinut kieltävään vastaukseen kylmin sanoin: ”Sinulla ei ole rohkeutta eikä voimaa. Sinä vain tuijotat ja suunnittelet. Sinä et uskalla panna toimeksi. Sinä et uskalla elää.” (V, 80.)

Erik löytää tästä keskustelusta ensimmäisen merkin Alvarissa kytevistä katkeruuden ja kateuden tunteista. Erikin mukaan Alvar ei kykene ymmärtämään työtoverinsa tarvetta valita itsenäisesti oma polkunsa: ”Hänen oli mahdotonta tyytyä siihen, että joku kulki omaa tietään hänestä välittämättä” (V, 80). Erik kokee vihan jännityksen kasvavan itsensä ja kollegansa välille. Tukahdutettu aggressio on kuin salakavalasti maaperään juurtuva kasvusto, joka ulottaa lonkeronsa yhä laajemmalle: ”Mutta sanoja ei saanut takaisin, ne jäivät ilmaan leijumaan ja hakeutuivat vähin erin kukin omalle paikalleen, omaan maaperäänsä, juurtumaan ja versomaan” (V, 21). Myös muita tilanteita palaa Erikin mieleen. Hän on ohimennen lausunut konttorilla ääneen mieleensä juolahtaneen ajatuksen: ”Kaikki naiset [ovat] samanlaisia” (V, 23). Alvar on vastannut lausahdukseen miltei näkymättömäksi jääneellä eleellä, joka ei ole kuitenkaan jäänyt Erikiltä huomaamatta: ”Alvar ei ollut vastannut, mutta hänen kasvoillaan oli häivähtänyt nopeasti kätkeytyvä iva” (V, 24). Jakaako Alvar Erikin arvion vai ei? Havainto kertoo Erikin ainakin tiedostavan sanojensa herättämän mahdollisen vastuksen, kenties jopa tuntevan epämääräistä syyllisyyttä tai häpeää katseen alla.

Teoksen yhdeksännessä luvussa kuvataan, kuinka Erik palaa uudelleen yli kahden vuoden takaiseen keskusteluun itseään vaivaavasta voiman puutteesta. Häntä kalvaa omituinen tunne, joka toimii lukijalle merkkinä ristiriidasta. Jokin keskustelussa on jäänyt hiertämään Erikin ajatuksiin. Nyt Erik ymmärtää, että vihanpidossa ei ole ollut kyse ainoastaan puolustautumisesta Alvarin hyökkäyksiä vastaan. Viha kytee myös hänessä itsessään: ”Tänään, katsoessaan totuutta silmiin, Erik myönsi, että ei ollut kysymys vain pelkästä puolustautumisesta. Hänen vihansa oli kehittynyt rinnan Alvarin vihan kanssa jo kauan. Hän oli alkanut aavistaa, mitä teon mahdollisuuksia vihaan sisältyi.” (V, 129.) Vapaassa epäsuorassa esityksessä totuutena kerrotaan nyt päähenkilön kokemus-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

maailman läpi suodattunut, puolittainen tieto. Tässä vaiheessa Erik näkee vihan syyn yhtä lailla itsessään kuin kollegassaan, mutta hän on edelleen vakuuttunut siitä, että tunteen alkuperäinen kokija on Alvar. Alvarissa henkilöityy itse Paha, joka tuijottaa häntä naapuritontilta:

> Paha istui kadun toisella puolen. Paha tuijotti häntä pensaan lävitse. Esti liikkumasta. Piti vallassaan. Vartioi hänen pihaansa. Uhkasi hänen taloaan. Tahtoi tuhota sen, vahingoittaa häntä, tuhota hänet. Mitä hän oli tehnyt? Hän oli voittanut Pahan. Hän oli voittanut Pahan! Mutta Paha istui kadun toisella puolen ja vihasi häntä. Mitä hän oli tehnyt? (V, 134.)

Tässä vaiheessa Erik on kilpakumppaninsa liiketoimien sabotoinnin ohella saavuttanut erävoiton myös toisella miehistä voimainmittelöä itselleen edustavalla elämänalueella: hän on valloittanut Alvarin rakastajattaren itselleen. Käytyään lävitse ihmissuhteiden tarjoamat mahdollisuudet hän on etsiytynyt tuomariksikin kutsumansa naisen seuraan saadakseen Alvarista henkisen yliotteen ja tuhotakseen tämän elämän. Kyse on myös ihailuun perustuvasta jäljittelystä: Erik tahtoo Alvarin elämän itselleen. Voitonriemuun sekoittuu tuskaisa kysymys, jonka luonne jää ambivalentiksi: ”Mitä hän oli tehnyt?” Kysymys vihjaa yhtäältä Erikin näkemykseen itsestään syyttömänä uhrina ja kärsijänä, joka on joutunut Pahan koettelemaksi. Erikin läpikäymät, kuvitteelliset koettelemukset rinnastuvat tässä etäisesti Jobin valitukseen. Anarkistisen kapinan ohella Jobin pitkässä monologissa on nähty kyvyttömyyttä ymmärtää inhimillisen kärsimyksen laajempia mittasuhteita: todellisuudessa kärsimys koskee Jobin ohella muitakin ihmisiä, esimerkiksi hänen vaimoaan, jonka rooli sivuutetaan *Raamatun* kertomuksessa. (Ks. Kivistö 2020, 25–26.) Erikin mielessään toistama kysymys vihjaakin tiedostamattoman syyllisyyden tunteen ja katumuksen mahdollisuuteen – kuin aavistukseen omien tekojen vaikutuksista, kun affektien valta kokijaansa alkaa hellittää. Myös Kajannes (1997, 170–171) on kiinnittänyt huomiota syyllisyyden tunteen piilevyyteen romaanin henkilökuvauksessa. Meursault'n tapaan Erik projisoi syyllisyyden tunteen ulkopuolelleen, muiden moraaliseksi tuomioksi ja syyttäväksi katseeksi (ks. Salin 2015, 96–100).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Pitkään jatkuneen kujanjuoksun päättää kuitenkin vasta vaimon miehelleen välittämä tieto: Alvar on kuollut.

Romaanin juonellinen käänne tuo mukanaan tulkinnallisen varmuuden, jota kohden lukijaa on läpi teoksen draamalliseen ironiaan nojaten johdateltu: vihan tunne on ollut yksipuolinen. Erik on vuosien ajan taistellut pelkästään oman mielensä harhoja vastaan, ja todellinen kärsivä Job on Alvar, joka on lyhyen sanaharkan vuoksi joutunut kollegansa käsittämättömän aggression kohteeksi. Sokin sijaan teoksen *peripetia* eli ratkaiseva käänne johdattaa lukijan tyyneen varmuuteen päähenkilön tilanteesta. Erikin leppymätön tihutyö – kilpakumppanin liiketoimien sabotointi – on johtanut syyttömän miehen kärsimykseen ja mahdollisesti myös kuolemaan. Teoksessa hyödynnetään tragediasta tuttua *hamartian* eli kohtalokkaan erehdyksen kaavaa, tosin sillä erotuksella, että Erik ei tee tekojaan hyvää tarkoittavassa sokeudessa, vaan Alvaria vahingoittaakseen. *Vihan* kerronnallinen jännite perustuu tragedian tapaan siihen, että lukija tunnistaa päähenkilön tietämättömyyden jo kauan ennen kuin tämä tulee itse siitä tietoiseksi. Kun muut henkilöhahmot päästetään Alvarin kuoleman jälkeen ääneen kahdenvälisissä dialogeissa, paljastusten sarja näyttää päähenkilön itsepetoksen koko laajuudessaan. Erikin kieltäessä epäuskoisesti sen, mitä muut ihmiset hänelle Alvarista kertovat, lukijan ymmärrys ja tieto Alvarin todellisesta luonnosta lisääntyy ja tieto päähenkilön elämänvalheesta kasvaa.

Ensimmäinen vahvistus itsepetoksesta saadaan Erikin keskustellessa vaimonsa kanssa. Kun mies ilmoittaa vaimolleen vihanpidosta, Anna katsoo kauhistuneena takaisin ja kieltää vainajan koskaan puhuneen Erikistä pahaa. Perheet ovat olleet ystäviä keskenään eikä kenelläkään ole ollut syytä vihanpitoon. Erik myöntää, että Anna saattaa olla ”omalla yksinkertaisella tavallaan” (V, 144) oikeassa. Vaimon sanat eivät kuitenkaan vielä riitä vakuuttamaan miestä, joka on jo aiemmin todennut, ettei Anna ”tiedä mitään vihasta” (V, 34). Järjestyksessä toinen keskustelu käydään päähenkilön ja toimitusjohtajan välillä Erikin ja Alvarin entisellä yhteisellä työpaikalla. Kuullessaan Erikiltä miesten välisestä vihanpidosta toimitusjohtaja kieltää tienneensä asiasta mitään. Tosiasiassa Alvar on liikeneuvotteluissa puhunut kollegastaan pelkästään hyvää. Vastauksena toimitusjohtajan paljastukseen Erik etsii miehen käyttäy-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tymisestä merkkejä vilpillisyydestä, mikä viittaa siihen, ettei hän usko toimitusjohtajan sanoja. Keskustelun aikana Erik toteaa ykskantaan, ettei ihmisiin pidä luottaa.

Kolmas ja viimeinen keskustelu käydään Erikin ja tuomarin välillä. Tässä vaiheessa Erik pukee sanoiksi epäilyksensä siitä, että on hävinnyt taistelun, jonka on kuvitellut voittaneensa: ”Ei voi vihata jos ei ole ketä vihata jos ei kukaan vihaa vastaan” (V, 163). Naisen selostus Alvarin kanssa käymästään keskustelusta tukee näkemystä vihan yksisuuntaisuudesta:

> [M]inä kysyin suoraan, oliko totta, että hän vihasi sinua – sanoin kuulleeni sellaista puhuttavan. Hän [Alvar] oli hyvin hämmästynyt. Hän ei sanonut tietävänsä koko asiasta mitään. Hän sanoi, että teidän etunne eivät käyneet missään kohden ristiin, eikä hän uskonut teillä edes koskaan olleen riitaa keskenänne – ellei ehkä jotain ohimenevää mitätöntä sanaharkkaa, jonka hän oli unohtanut. Sinä ehkä väität että hän valehteli: mutta minä tunsin hänet, ja se mitä hän silloin sanoi oli totta. Hän ei edes tiennyt koko vihasta. (V, 164–165.)

Lukijan on viimeistään nyt mahdollista arvioida uudelleen Erikin näkökulmasta suodattuvien havaintojen luotettavuutta. Erikissä itsessään kasvavan vihan siemen näyttäisi paikantuvan Alvarin ”ohimeneväksi mitättömäksi sanaharkaksi” nimeämään keskusteluun, joka loukkaa verisesti päähenkilön ylpeyttä. Kertomuksen uudelleenarviointi liittyy lukijan jo aiemmin saamien vihjeiden tulkintaan: myöhemmässä vaiheessa saadut tiedot täyttävät kerronnalliset aukot, jotka viittaavat epäjohdonmukaisuuksiin ja ristiriitoihin henkilöhahmon ajattelussa ja toiminnassa. Kertomuksen kuluessa Erik tulee tietoisemmaksi luomansa maailman fantastisuudesta, joka peittää osan totuudesta näkyvistä silloinkin, kun hän ajattelee sen jo täydesti tuntevansa.

Viidennessätoista luvussa Erikin käymiin keskusteluihin palataan uudelleen päähenkilön mielenliikkeistä käsin. Lukijalle tarjoutuu nyt mahdollisuus tarkastella tapahtumienkulkua Erikin näkökulmasta, kun hän vihdoin ymmärtää, mitä on tapahtunut. Vaikutelmaa lisääntyvästä

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tietoisuudesta ja oivallusten aiheuttamasta sokista luodaan jälleen vapaan epäsuoran esityksen keinoin: henkilöhahmon ja kertojan näkökulmat limittyvät paikoitellen saumattomaksi kokonaisuudeksi. Erikin pohdinnot rytmittyvät kaupunkimaisemasta tehtyihin havaintoihin ja niistä välittyviin tunnetiloihin ja tunnelmiin. Havainnollisuuden vuoksi siteeraan kerronnanjakson kokonaisuudessaan:

> Kuuma armoton auringonpaiste ympäröi kaiken; jokainen yksityiskohta oli esillä; nyt saattoi katsoa  tai sulkea silmänsä, mutta katse ei suostunut sivuuttamaan mitään etäältä, se työntyi kaikkea vasten, repi itsensä kulmiin ja särmiin, painui niihin yhä syvempään, kunnes oli aistinut kaiken, käyttänyt jokaisen kivun mahdollisuuden. Kaikki oli yhdentekevää eikä mikään ollut; Erik seisoi öljyisen altaan vierellä ja katseli autoja jotka kulkivat katkeamattomana jonona kadun yli nousevaa liikennesiltaa, tulivat sokaisten kohti ja syöpyivät kukin kohdalleen katseen pohjalle.
>
> – Alvar ei ollut tiennyt mitään.
>
> – Sillan teräsrakenne syöpyi keskelle valoa. Alvar ei edes tiennyt mitään. Kun hän oli varoittanut Erikiä jostakin, hän oli tarkoittanut täyttä totta. Kun he olivat riidelleet, Erik oli huomautuksillaan pakottanut riidan esiin. Alvar oli puhunut toimitusjohtajalle hänen puolestaan. Teot, ilmeet, eleet – ne nousivat esiin toinen toisensa jäljestä; ja ne kaikki oli tulkittu väärin.
>
> – Alvar ei ollut vihannut häntä.
>
> – Altaan öljyinen vesi liikehti laimeasti, haalistunutta sateenkaartaan välkytellen.
>
> – Kolme vuotta sitten Alvar oli tarjonnut hänelle osuutta liikeyrityksessä. Hän oli kieltäytynyt; ja hän oli uskonut, että Alvarin viha oli saanut alkunsa juuri silloin. Alvar oli syyttänyt häntä voiman ja rohkeuden puutteesta. Kenen viha oli syttynyt? Kuka oli alkanut etsiä toisesta vihan ja katkeruuden eleitä? (V, 168–169.)

Kolminkertainen toisto (”Alvar ei ollut tiennyt mitään”) korostaa kasvavaa tietoisuutta ja kipua, joka yltyy Erikin muistellessa menneiden kolmen vuoden tapahtumia ja arvioidessa niitä uudelleen muilta saamiensa

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tietojen pohjalta. Katkelma antaa myös vaikutelman Erikin enemmän tai vähemmän tietoisesta pyrkimyksestä kohti kärsimystä, josta hän vihaa tuntiessaan nauttii. Kivun tuntu on erityisen intensiivinen kohdissa, joissa katse – ja itse aistielin, silmä – assosioituvat Oidipus-myytissä esiintyvään itsen sokaisemisen aihelmaan: ”[K]atse [– –] repi itsensä kulmiin ja särmiin, painui niihin yhä syvempään, kunnes oli aistinut kaiken, käyttänyt jokaisen kivun mahdollisuuden.” Tuomarin kanssa käymänsä keskustelun jälkeen Erik on vihdoin valmis tunnustamaan itselleen, että on etsimällä etsinyt kollegastaan vihan ja katkeruuden eleitä.

*Viha* muistuttaa lukijaansa tavoista, joilla inhimillisen tietoisuuden suuntaa ohjaavat erilaiset vaikutelmat ja affektiiviset tulkinnat, jotka eivät välttämättä vastaa materiaalista todellisuutta. Tällaisista tulkinnoista voi tulla kaventavia maailmanselityksiä, jotka vaikuttavat myös tiedostamattomasti kollektiivisissa kulttuurisissa kertomuksissa.[107] Eksistentialistiselle romaanille keskeinen todellisuuden tulkinnan ja esittämisen kysymys nousee esiin *Inhossa,* jossa Roquentin lausuu kuuluisan, kertomuksen- ja historiantutkijoitakin kiehtoneen kysymyksensä: elääkö vaiko kertoa? (Keskustelusta ks. esim. Hyvärinen 2017, xviii–xxi; Meretoja 2018, 2–3.) Elämän kertomisen tematiikka yhdistyy *Vihassa* Erikin haluun löytää elämälleen jokin kokoava merkitys tai selitys. Erikin kuvataan tapaavan kadulla Lihavaksi nimeämänsä porvarisnaisen, joka ilmoittaa lukeneensa juuri romaanin. Naisen mukaan hänen lukemansa romaani on ollut kelvoton, vaikka siinä on ollut joitakin ”hienoja ajatuksia” (V, 180). Esitettyään teoksesta kokonaisarvion, nainen tiivistää lukemansa näin: ”Romaanin pitäisi mukamas olla elämää; mutta ei elämä ole mikään romaani, ei. Ei siinä ole mitään hienoja ajatuksia,

107 Viittaan tässä ”kulttuuriseen kertomukseen” Phelanin (2005, 8–9) tarkoittamassa mielessä: kysymyksessä on laajalle levinnyt kertomus, joka ei ole vain yksittäisen tekijän luoma, vaan palautuu esimerkiksi kokonaisen yhteiskunnan tai jonkin kulttuurin tai vastakulttuurin tavaksi hahmottaa maailmaa. Kulttuurisen kertomuksen formula voi toimia pohjana yksilöllisille kertomuksille tai olla esimerkiksi jonkin yhteisön kertomus. Kertomuksen käsite on laajentunut myös tätä metaforisempaan käyttöön, kuvastamaan tapaa hahmottaa elämää kertomuksena, sekä tästä kerronnallistamisesta syntyviä identiteettejä. Kuten Hyvärinen (2007, 128–129) esittää, kertomuksen käsitettä on käytetty myös synonyymisesti tarkoittamaan ideologiaa, argumenttia tai opinkappaletta erotuksena tieteellisestä, diskursiivisesta tiedosta, mikä on entisestään hämärtänyt kertomuksen käsitettä.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

eikä meissä ole mitään salaisuuksia tai syövereitä. Me vain tulemme ja menemme, siinä kaikki. Menemme, niin. Siinä kaikki." (V, 180–181.)

Porvarisnaisen sanat viittaavat Roquentinin keskusteluun Itseoppineeksi nimetyn miehen kanssa tämän tiedustellessa työhönsä tympääntyneeltä historioitsijalta hänen viimeaikaisista matkoistaan: "Tapahtumien kulkua ei koeta tapahtumisena silloin, kun se eletään. Kulissit vaihtuvat, *ihmisiä tulee ja menee, siinä kaikki.*" (I, 61–62; kursiivi minun.) Keskustelukumppaninsa kysymyksen herättämänä Roquentin ajautuu pohtimaan seikkailujaan. Koettuaan vuosien ajan ylpeyttä maailmalla kerätyistä kokemuksistaan hän ymmärtää alakuloisena valehdelleensa itselleen. Tapahtumilla itsessään ei ole merkitystä niiden kokemisen hetkellä. Vasta niiden takaperoinen sommittelu ja kertominen tekevät ne merkityksellisiksi. Itsepetoksen alku on elää elämäänsä niin kuin se olisi jälkikäteen punottu kertomus sen sijaan, että eläisi täydesti ja intohimoisesti nykyhetkeä tietäen, että on peruuttamattomasti matkalla kohti kuolemaansa. Roquentin kuitenkin ymmärtää, että on mahdotonta lakata sommittelemasta elettyä: "Ihminen on aina kertoja" (I, 61). Tässä ajatuksessa voi nähdä kiteytyvän Sartren kirjallisuuskäsityksen, jonka mukaisesti kirjailijan ei tulisi lisätä todellisuuteen kirjoittaessaan mitään, vaan säilyttää sen kaaosmaisuus. Seisoessaan Bouvillen kaupungin ylle kohoavalla kukkulalla Roquentin pohtii mitä tapahtuisi, jos luonto yhtäkkiä muistuttaisi olemassaolostaan. Hänet valtaa näky kauhun valtaan joutuneesta kaupungista, jossa ihmisruumiita koristavat paiseet ja kolmannet silmät. Kaikkinaista liiallisuutta ja "[m]uuntunutta olemassaoloa" (I, 228) säestää näkijän pelosta ja kuvotuksesta vapautunut nauru. Kuviteltua kaaosta edeltää ymmärrys häviön vääjäämättömyydestä: "Vain heittiöt luulevat voittavansa" (I, 224).

Ajatus kaiken lävistävästä yhdentekevyydestä herättää Erikissä syvää ahdistusta, joka heijastuu hänen "Lihavasta" tekemiinsä misogynistisiin arvioihin. Erik pitää tapaamaansa naista tyypillisenä sukupuolensa edustajana: "Nainen kieltämättä, sanan täydessä ja täyteläisessä merkityksessä" (V, 94). Erikin arvioiva katse on omiaan tuottamaan vieraannuttavaa etäisyyttä. Mies kuuntelee naisen loputtomana virtaavaa puhetta pilkallinen hymy huulillaan: "Eiväthän useimmat asiat merkinneet juuri mitään, ne olivat lopultakin jokseenkin yhdentekeviä. [– –] Pääasia oli, että

https://doi.org/10.21435/skst.1479

voi hyvin; että voi hyvin, sai kylliksi syödäkseen ja pysytteli rohkealla mielellä.” (V, 96–97.) Tuomarin kanssa keskustellessaan Erik ilmaisee pelkonsa liittyen arjen merkityskatoon: ”[T]äytyyhän olla jotakin minkä varaan rakentaa. [– –] Muuten ei ole mitään, kaikki hajoaa, kaikki on vain tunteita ja ajatuksia ja ihmisiä ja askareita ja liiketoimia ja syömistä ja makaamista. Täytyy olla jokin lanka tai ... hermo ... sähkövirta ... joka kulkee kaiken tämän keskellä.” (V, 75–76.) Erikin sanat kertovat pakottavasta tarpeesta löytää jotakin, joka sitoisi arkipäivän tapahtumia yhteen ja paljastaisi olemassaolon merkityksen.

Toisin kuin Roquentin, joka löytää lopulta väylän autenttiseen olemiseen romaanin kirjoittamisesta, Erik ei omien sanojensa mukaan välitä romaaneista, vaikka niitä toisinaan lukeekin. Vihan teoissa on hänen mukaansa kysymys elämästä. Pyrkiessään rajaamaan salaisuuksien syöverit esteettisen piiriin porvarisnainen edustaa Erikille elämän vastavoimaa. Miehen etsintää motivoivat ihmisluonnon vaaralliset voimat, jotka johtavat häntä kohti olemassaolon pimeää ydintä. Ihmiset näyttäytyvät Erikille kasvottoman koneiston osina, jotka eivät tiedosta aggressionsa olemassaoloa eivätkä sen tarjoamia mahdollisuuksia. He kulkevat vapaina, mutta silti ”omaa rajoitettua kahlittua uraansa näkymättömän imun vetäminä” (V, 31) mekaanisesti kuin ohikiitävät autot, joita mies havainnoi työmatkallaan. Aiemmin vaimonsa rakkaudesta elänyt mies elää nyt vihasta. Analysoidessaan porvarillisen todellisuuden elämänvalhetta, päähenkilö näyttäytyy ironisessa kaksoisvalaistuksessa:

> [K]aikki valehtelivat, eniten itselleen: kaikki uskottelivat itselleen, että elämä oli suurenmoista tai yksinkertaista, käsittämätöntä tai varsin ymmärrettävää, ihmeellistä tai jokapäiväistä, kaunista tai rumaa, ankaraa ja tuskallista tai onnellista ja hauskaa; että elämällä oli jokin tarkoitus tai että se oli sattuman merkillistä leikkiä. Kaikki jotka halusivat vain turvata elämänmuotonsa ja mielenrauhansa, ja myös kaikki, jotka pyrkivät johonkin, rakensivat valheelle. Yksinkertaiset sielut, jotka pitivät elämää ja kaikkea siihen kuuluvaa selviönä, itsessään riittävänä totuutena, valehtelivat enemmän kuin he itse koskaan kykenivät aavistamaankaan, ja he olivat kokonaan valheen liitupiirien takana; ja myös kyynikot valehtelivat.
>
> Vain viha oli todellisuutta. (V, 126–127.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Erikille viha ei näyttäydy yksinomaan affektina, vaan olemisesta tietoiseksi tulemisen peruskokemuksena tai kosmisena tunteena (Kajannes 1997, 158 ja 172), joka paljastaa ihmiselle hänen todellisen luontonsa. Valheessa eläminen rinnastuu kuvotusta tuntevan Roquentinin kertomukseen: ”[O]li vaikeaa, miltei mahdotonta elää ilman valheita” (V, 126). Elämän ja kertomisen suhteeseen palataan uudelleen Erikin ja tuomarin välisessä keskustelussa miehen kertoessa tälle elämänfilosofiaansa. Hänen vihan oppinsa ytimenä on ajatus voimakkaan yksilön tarinasta: ”Jokainen ihminen joka yltää tekoihin ... jokainen voimakas ihminen on oma tarinansa, ja heillä on aina tarina” (V, 110). Yksilö tulee näkyväksi vasta teoissaan, jotka luovat tarinan. Elämäntehtävän löytämisen tai yhteisten aatteiden sijaan kyse on vahvojen yksilöiden valinnoista, elämäntaistelusta ja siinä saavutettavista voitoista, jotka avautuvat, kun hyvän ja pahan sovinnaiskategoriat ylitetään. Tuomarin vastauksessa voi kuulla kaikuja Roquentinin ajatuksista. Ihmisten itselleen ja itsestään kertomat tarinat ikävystyttävät häntä:

> Naisen ilme muuttui. ”Ei. Minulle ei ole mitään tarinaa. Nuorempana minä tavoittelin sellaista itselleni; mutta petyin, ja katkeroiduin, ja sitten hylkäsin katkeruudenkin. Nyt minä rakastan, elän taikka kuolen, jos minua huvittaa tai jos en voi muuta. Mutta en yritä saada siihen mitään juonta. Tarinan sommitteleminen ei huvita minua. [– –]” (V, 110.)

Ruumiillisten intohimojen ohella tuomari edustaa Erikille Lakia, joka on jumalallisen, universaalin lain sijaan maallisen lain soveltamista, syyllisyyden ja syyttömyyden puntarointia ja oikeudenmukaisuuden toteutumista ihmisten välisissä suhteissa ja ristiriidoissa. Vihan tekojen ohella Erikiä kiinnostaa itse Lain järjestelmä ja sen periaatteet, joista hän haluaa tietää lisää. Laista keskustelun sijaan Erik päätyy kuitenkin opettamaan naiselle omaa elämänfilosofiaansa:

> Viha on suurenmoista. Te olette älykäs ja rohkea – ja kuitenkin liian arka. Te vetäydytte rohkeutenne suojaan, olette välinpitämätön – mutta se on vain panssari, te ette halua enää haavoittua, siksi

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> tekeydytte välinpitämättömäksi. Sanotte että elämä sellaisenaan riittää; luulette elävänne toteuttaaksenne sitä; mutta minä voin sanoa omasta kokemuksesta että vasta kun oppii vihaamaan tietää mitä elämä on. Vasta silloin teko on avoinna edessä. (V, 113.)

Vaikka Erik näkee naisessa ensisijaisesti kostonsa välikappaleen, hän löytää tuomarista myös keskustelukumppanin, jonka kanssa pohtia vihan ja rakkauden lainalaisuuksia. Intohimojen ohella naista ajaa eteenpäin ”nopea harjaantunut ajatus” (V, 75) ja Erik tajuaa hätääntyneenä, ettei hän voi hämätä puhekumppaniaan. Jokaisen sanan on tarkoitettava jotakin. Itsenäisyytensä vuoksi tuomari on edelleen kiinni virtaavassa elämässä ja Alvarin pakkomielteenä kuin tehty hänen tarinaansa varten: ”Alvar omisti jo naisen. Mutta nainen oli vapaa ja elävä. Alvar pelkäsi menettävänsä hänet. Nainen merkitsi hänelle paljon – ehkä kaikkea. Ja jokin naisessa vastasi hänen rajuuteensa; jokin hänen katseessaan, hänen koko olemuksessaan, jokaisessa eleessään.” (V, 60.) Omien sanojensa mukaan tuomari on kuitenkin saanut työssään ja yksityiselämässään tarpeekseen ihmisten persoonallisista intohimoista. Erikin vihan oppi on hänestä erityisen ”naurettavaa” (V, 115).

*Vihassa* kahdesti rakentuva kolmiodraama eli *ménage à trois* -kuvio on tuttu eksistentialististen romaanin lajikonventioista, joissa sitä käytetään metafyysisen, autenttisen olemisen tutkimiseen osana yksilöiden välisiä valtasuhteita ja sosiaalisia rooleja.[108] Tuomari muistuttaa kirjallisena hahmona Beauvoirin (1981, 379) itsenäistä naista, joka myös rakastaa vapaasti, panematta koko persoonallisuuttaan peliin. Tuomari tunnustaa myöhemmin Erikille suoraan, ettei ole koskaan ollut kiinnostunut hänestä yksilönä, persoonana. Tahollaan naimisissa olevan Alvarin kanssa koetun aviodraaman jälkeen Erikistä kumpuava levottomuus ja

108 Kolmiodraamaa kuvaavista teoksista tunnetuimpia lienee Beauvoirin *L'invitée*, jossa vapaan suhteen tuhoavuuden tajuava nainen päätyy lopulta surmaamaan nuoren rakastajattaren, johon hänen miehensä yllättäen aidosti kiintyy. Vapaa rakkaus paljastuu illuusioksi ja itsepetokseksi samalla tavoin kuin kuvitelma kahdenvälisestä autenttisesta yhteisymmärryksestä, jonka kolmannen osapuolen astuminen kuvioon paljastaa. Merleau-Pontyn (1964, 40) mukaan Beauvoirin metafyysinen romaani ei kutsu meitä tuomitsemaan murhan tekevää keskushenkilöä, vaan pohtimaan *hyvää uskoa* – lojaalisuutta, kunnioitusta, anteliaisuutta ja autenttista kommunikaatiota, joka on kolmen henkilöhahmon ulottumattomissa, vaikka he sitä kohden moraalin rajoja koetellen pyrkivät.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

polte ovat viehättäneet naista ja saaneet hänet hetkellisesti vastaamaan tunteeseen yhtälaisella intohimolla. Naisen vapaassa valinnassa on ollut, haluaako hän voittaa vai hävitä, ja hän on valinnut häviön. Naisen rakkauden todellinen kohde on ollut Alvar, mutta kiintymyksen syvyys paljastuu hänelle vasta menetyksen hetkellä. Suhteen päätyttyä Erik projisoi tuntemuksiaan maisemaan, joka näyttäytyy petollisena ja kylmänä: ”Aamu oli julkea, alastomana se tarjosi itseään jokaiselle vastaantulijalle ilman lämmön hiventäkään katseessaan, luvaten pelkästään sen kiihkon, kyltymyksen ja raukeuden, johon useimmat olivat saaneet tottua tyytymään” (V, 180). Erik, jonka mukaan elämässä ei tulisi olla kiellettyjä alueita, langettaa pettymyksessään naiselle kristillis-moraalisen tuomion.

## Pahan ongelmasta pahan estetiikkaan

*Viha* käsittelee pahan ongelmaa, mutta romaanikerronnan tunnedynamiikassa on kyse myös pahan vetovoimasta eli moraalin tutkimisesta lukijaan ristiriitaisesti vetoavin affektiivisin tavoin. Kertoja kirjaa tarinamaailman hätkähdyttävimmätkin tapahtumat ja päähenkilön teot ottamatta kantaa siihen, kuinka asiat ovat tai kuinka niiden pitäisi olla. Henkilöhahmolla on oma, vapaa tahtonsa, jonka mukaisesti hän toimii tarinamaailman todellisuudessa eikä kirjailija toimi Jumalana, joka esittäisi henkilöhahmoistaan tulkintoja tai moraalisia arvioita. (Ks. Sartre 1955, 16.) Kuten syyllisyyden ja häpeän tunteiden miltei pakonomainen käsittely modernistisessa fiktiossa osoittaa, objektiiviselta vaikuttavassa kerronnassa ei kuitenkaan ole kysymys siitä, että moraaliset kysymykset katoaisivat modernistisessa kirjallisuudessa käsittelyn piiristä. Kerronnankeinojen uudistuminen heijastaa osaltaan huomion siirtymistä yhteisöstä yksilöön ja yksilön kamppailuun: ihminen on vastuussa itselleen ja yhteisölleen pikemminkin kuin Jumalalle, jonka kaikkitietävää asemaa kirjailija pyrkii eksistentialistista teosta kirjoittaessaan välttämään. Eettinen toiminta on yksilön valinnan, ei ulkoapäin ohjatun moraalinormiston tai vallankäytön, lopputulosta. (Tenenbaum 2009, iv–v; myös Laaksonen 1995.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Eksistentialistisessa romaanissa arvojen ambivalenssi sallii lukijalle tulkinnan vapauden, jonka myötä hänen kannettavakseen lankeaa myös vastuu tulkinnastaan. Teoksessaan *Mitä kirjallisuus on?* Sartre (1976, 144) kirjoittaa yhteiset moraalikoodit jakavasta, uskonnollisesta maailmankuvasta irrottautumisen johtavan kokonaan uusiin kysymyksenasetteluihin: ”Dostojevskin kuuluisa lause: ’Jollei Jumalaa ole olemassa, kaikki on sallittua’, on se hirveä tieto, jonka porvaristo on kaikin voimin yrittänyt unohtaa koko 150-vuotisen vallassaoloaikansa ajan”. Fiktiossa epäkohtien näyttämisen tarkoituksena ei kuitenkaan ole temmata lukijaa mukaan luodun maailman kylmään havainnointiin, vaan herättää lukija huomaamaan teoksen paljastamat puutteet: ”Eikä epäoikeudenmukaisuuksien maailmaa esitetä minulle [lukijana] sen vuoksi, että minä kylmästi katselisin näitä epäoikeudenmukaisuuksia, vaan siksi, että minun paheksuntani tekisi ne eläviksi, ja että minä paljastaisin ja loisin sen, mikä niissä on oleellista: ne ovat epäkohtia, jotka täytyy poistaa” (Sartre 1976, 62).[109]

Kaunokirjallisuuden arvaamattomia vaikutuksia kuvastaa se, että retorisen rakenteen avoimuus saattaa joissakin lukijoissa houkutella esiin myös kertojan tai henkilöhahmon tunnekokemuksiin samaistuvia elämyksiä, kuten Meursault’n toisinaan varaukseton ihailu on osoittanut (ks. esim. Gavins 2013, 30). *Vihan* kerrontarakenne ja retorisessa vuorovaikutuksessa välittyvä ”vihaa ja hellettä jankuttava” tunnetyyli tuottavat paikoitellen vaikutelman oletetun tekijän ja kertojan arvomaailmojen sulautumisesta.[110] Teoksen tarjoamat tulkinnalliset ohjenuorat kutsuvat

109 Sartre puhuu tässä Richard Wrightin tuotannosta, joka käsittelee Yhdysvaltojen afroamerikkalaisten kansalaisten maailmakokemusta ja yhteiskunnallista asemaa. Sartre (1976, 56) korostaa omassa kirjallisuuskäsityksessään kirjailijan toimintaa tietoisena toimintana: kaikki, mikä teoksessa on, on siellä suunnittelun tuloksena, ei sattumalta. Lukijasta riippuu, mihin hän kirjailijan ohjaamana kiinnittää huomiota, toisin sanoen mihin hän vapauttaan ja vastuutaan käyttää. Lukijan on luotettava kirjailijaan, joka kantaa teoksessa esittämästään viime kädessä vastuun, kuten lukija omasta tulkinnastaan: ”Lukutoimitus on siis pyyteettömyyden sopimus tekijän ja lukijan välillä: kumpikin luottaa toiseen, kumpikin uskoo toiseen, vaatii toiselta yhtä paljon kuin itseltään” (mts., 57).

110 Kerronnallisesta empatiasta kirjoittaessaan Suzanne Keen (2007, 128) huomauttaa, kuinka luova työ saattaa toisinaan kuljettaa tekijän itsensäkin epämukavuusalueelle: kirjailija ui työnsä aikana kirjoittamansa kertojan tai henkilöhahmon nahkoihin tavalla, joka häivyttää eroa lukijan rakentaman oletetun tekijän ja ambivalentin fiktiivisen toisen välillä. Keen nostaa esiin tutkimuksen, jonka mukaan kirjailijoiden eläytymiskyky johtaa luomistyössä usein tällaisiin lievän dissosiatiivisiin uppoutumistiloihin, jotka ovat tyypillisiä myös immersiiviselle, itseydentunteen unohtavalle lukukokemukselle. Nummi on

https://doi.org/10.21435/skst.1479

myös lukijaa toisinaan samaistumaan päähenkilöön tavalla, joka on omiaan herättämään hämmennystä. Kenestä kumpuaa esimerkiksi Erikin älyyn kohdistuva ihailu hänen johdattaessaan Alvarin yhteistyökumppania luopumaan kannattavasta liikesuunnitelmasta? Entä tämän sääliessä miestä, joka potee teostaan omantunnon vaivoja Alvarin kuoleman jälkeen?

> Aivan kuin katuen, että oli saattanut toisen epäilyksiin Erik muutti puheenaihetta, siirtyi kokonaan pois liikeasioista, kyseli hänen perheestään. Koski vastaili, yritti naurahdella ja olla vapautunut, mutta hänen kankeat aivonsa eivät olleet tottuneet sävyn ja virityksen vaihdoksiin, hänen ajatuksensa palasivat itsepintaisesti yhä uudelleen aikaisempaan uraansa. (V, 57.)

Katkelmassa Koskeen kohdistuva ylenkatse toimii epäsuorasti Erikin sosiaalisen älyn tunnustuksena, jonka alkuperää hämmentää vapaan epäsuoran kerronnan keinoin tuotettu kaksiäänisyys. Samalla kun Erik seuraa säälinsekaisella huvittuneisuudella Kosken ”lapsenaivo[jen]” (V, 177) kankeita ponnistuksia, hän vaikuttaa ihailevan omaa taitavuuttaan ja tahdonvoimaansa. Samaistumiseen kutsuvan eläytymisesityksen sijaan katkelma on tulkittavissa ironisesti, keinona luoda vaikutelmaa päähenkilön narsistisista taipumuksista, joita lukija kutsutaan todistamaan henkilöhahmon tietoisuudesta käsin. Vihan vääristävää valtaa kyseenalaistavan näkökulman omaksuessaan lukija näkee päähenkilön maailmasta käsin häntä hallitsevat suuruuskuvitelmat sekä puutteellisen kyvyn arvioida paitsi itseään myös muita suhteellisuudentajuisesti.

Edellä siteeratun kaltaiset kerronnanjaksot kyseenalaistavat yksinkertaistavan näkemyksen kolmannen persoonan kerronnan objektiivisuudesta. Eksistentialistisen romaanin lajikonventioiden pohjalta lukija rakentaa väistämättä myös mielikuvaa *Vihan* oletusta tekijästä, joka on vastuussa teoksen arvojen kokonaisuudesta. Siinä missä kaksihahmot-

itse kertonut pitävänsä *Vihaa* osin epäonnistuneena ”[k]ertomataiteellisena suorituksena” tyylillisen jankutuksen vuoksi. Hän kuitenkin toteaa samalla mieltyneensä varhaiseen teokseensa erityisesti sen musiikinomaisen, teemoja samanaikaisesti kokoavan ja purkavan lopetuksen vuoksi (teoksen kirjoittamisprosessista ks. Rainio 1969a, 188).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

teinen, ironinen kerronta näyttäytyy nykylukijalle helposti nimenomaan henkilöhahmoa ironisoivana, on 1950-luvun aikalaislukijan etäisyys päähenkilön arvomaailmasta – esimerkiksi sukupuolesta esitettyihin näkemyksiin – todennäköisesti kapeampi. Kuten Booth (1983, 321) kirjoittaa, eronteko oletetun tekijän ja henkilön (tai kertojan) arvojen välillä voi olla usein vaikeaa siitäkin syystä, että tekijän ironia on aikansa moraalikoodistoon ja -normistoon sidottua tai voi olla myös kirjailijan yksityistä ironiaa (ks. myös Nünning 1998). Tällöin myös kerronnan eettinen asetelma näyttäytyy tulkinnallisesti ambivalentimpana. Vaikka eri tulkintavaihtoehtojen rinnakkaisuus tuottaa arvojen ristiriitaa, *Vihan* tilanteinen, draamallinen ironia ohjaa lukijaa kiinnittämään huomiota teoskokonaisuuteen yksittäisten kerronnanjaksojen ohella. Samaistumisen sijaan draamallinen ironia luo tilaa esteettiselle ja eettiselle etäisyydelle, josta käsin lukijan on mahdollista todistaa vihan tekojen vaikutus niin päähenkilöön kuin hänen sosiaaliseen ympäristöönsä.

Vihan otteen kiristyessä päähenkilön saappaisiin astuminen käy asteittain yhä vaikeammaksi. Siinä missä *Maisema* on kaikkialle laajenevan ja kaikkiläpäisevän rakkauden kuvaus, *Vihassa* myös kosketus muuttuu paikoitellen väkivaltaiseksi ja tuhoavaksi (Kajannes 1997, 139 ja 141). Aggression kuvataan tuottavan Erikille iloa, jota hän ei ole kokenut pitkään aikaan. Elämänvoiman herääminen ilmenee myös voimistuvana seksuaalisena haluna Erikin muistaessa pitkästä aikaa, että ”[h]än omist[aa] naisen” (V, 14). Hän tuntee tyytyväisyyttä huomatessaan vaimonsa suhtautuvan miehessään tapahtuvaan muutokseen vastahankaisesti, miltei pelokkaasti. Hallinnan tunne tuottaa Erikille itsessään mielihyvää: ”Ja tietenkin hän [vaimo] alistuisi” (V, 15). Viikkojen väijyminen kulminoituu Alvarin kuoleman jälkeen kohtaukseen, joka viittaa seksuaaliseen alistamiseen ja mahdollisesti väkivaltaan:

> Yö oli täynnä mielettömyyttä. [– –] Kaikkialla huudon ympärillä kävi aaltoava kohina. Huuto toi mukanaan mustan kohisevan meren joka kiersi kaupunkia joka taholla; sen alla kohahtelivat kadut, aukiot, talot lukemattomine ikkunoineen; sen rajoilla puistot, puutarhat, maaseudun laaja, pimeä maisema. Sen alla kuohuivat toiset pienemmät ja mittaamattomat maisemat, kiihkon, uupumuksen

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> ja kiihkon, vuoristot ja hukuttavat metsät, joissa saattoi samoilla löytämättä kiinnekohtaa ja rauhaa. Mieletöntä tapahtumista puristuksissa raskaan pimeyden alla, tavoittelua, pyyntöjä, anomista, vaatimuksia, tekoja; vastustusta, uhmaa ja alistumista. Pimeyden julkeita käsiä ja jalkoja, toinen toisiinsa kietoutuen ja takertuen; taistelua ilman sisältöä ja päämäärää, voittoa tai tappiota; muodotonta rauhaa pimeydessä, pimeyden, hiljaisuuteen piirtyvien äänien ja verhottujen aistimusten täyttämää horrosta, josta kiihko yhä uudelleen heräsi pimeyteen. Kiihkoa, joka tahtoi vielä tyhjänäkin ammentaa itsensä kuiviin [– –] ja hajota liikkeen ulottuvilta olemattomiin, elottomaan tyhjyyteen. (V, 153–154.)

Vellova pimeys hahmottuu pidäkkeettömien viettien ja vaistojen mereksi, jossa naisen osana on kokea ”mieletöntä tapahtumista puristuksissa raskaan pimeyden alla”. Strindbergiläisen avioliittohelvetin kuvauksena Nummen teos on liitettävissä vuonna 1963 postuumisti julkaistuun Maria Jotunin romaaniin *Huojuva talo* sekä Suosalmen ”Avanto”-novelliin, johon Kajannes (1997, 172) luultavasti viittaa mainitessaan Suosalmen novellit vertailukohtana *Vihan* väkivallalle ja sadismille. Kaikissa kolmessa teoksessa aviomiehen aggressio ilmenee fyysisenä väkivaltana, jonka kohteeksi joutuva vaimo ei pääse irti uhrin roolistaan. *Vihan* tavoin Suosalmen ”Avanto” on eettiseltä asetelmaltaan Jotunin teosta monitulkintaisempi. Molemmissa 1950-luvulla julkaistuissa teksteissä Anna-vaimo – jonka nimen voi Suosalmen teoksessa lukea suorana intertekstuaalisena viittauksena Nummen romaaniin – kuvataan sekä henkisen että fyysisen väkivallan uhrina. Nummen romaanissa Anna on korostetun passiivinen ja etäiseksi jäävä sivuhenkilö, jonka kärsimystä ei juuri kuvata. Suosalmen teoksessa kristillisestä marttyyrikuvastosta innoittuva vaimo taas ei herätä lukijassa spontaania empatiaa juuri enempää kuin aviomiehensä. Asetelma eroaa Jotunin teoksesta, jossa Lea on henkilöhahmona omiaan herättämään myötätuntoa toisin kuin hänen ihmishirviöksi kuvattu aviomiehensä. Miehensä petomaista käytöstä loputtomasti ymmärtävän naisen henkilökuva tosin ohjaa lukijaa myös kyseenalaistamaan kristillistä hyvän ihmisen mallia ja tiedostamaan empatian vaaroja (Rossi 2020, 182–183).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

*Vihassa* hallitsemattoman luonnon ja ihmisluonnon väliset rinnastukset tukevat osaltaan teoksessa luotua vaikutelmaa henkilöiden välisissä suhteissa ilmenevien sukupuolittuneiden tunnerakenteiden pysyvyydestä ja niiden luonnollisuudesta, jolle on ihmiskunnan historiassa haettu oikeutusta kristinuskon ohella Darwinin ja Freudin teorioista (Darwinin ajattelun pohjalta ammentavasta uusmaterialismista ks. Grosz 2011). Samaan aikaan kun Erik etsii Alvarista tasavertaista taistelutoveria, hänen halveksuntansa vaimoaan kohtaan kasvaa. Kertomuksen alkupuolella Erik arvioi vaimoaan seuraavasti: ”[H]än oli nainen, lapsellinen, epävarma, itsetiedoton, täyteläinen, odottava ” (V, 14). Erikin luonnossa havainnoima tiedottomuus kytkeytyy ajatukseen ihmisen eläimellisestä alkuperästä. Luonnolliset hierarkiat ilmenevät naisten ja ”heikkojen” miesten tunteellisessa alistumisessa sekä vahvojen yksilöiden tahdossa valtaan ja kyvyssä taistella tasapäistävää orjamoraalia vastaan. Modernin yhteiskunnan tuottama elämänpettymys heijastuu 1950-luvun idyllisen kotikultin[III] ylitse lankeavassa varjossa; masokismissa ja sadismissa, jotka tuottavat vaiettua kärsimystä. Sivistyneistön avioliittokuvauksissa idyllin kääntöpuoli ilmenee ”hiljaise[na] keskiluokan epätoivo[na]” (Suosalmi 1980, 181), joka purkautuu väkivaltana Erikin kaltaisissa tunnekylmissä yksilöissä. Vihan affekti näyttäytyy investointina sosiaalisiin normeihin, joiden menettäminen voi tuntua, Ahmedia (2018, 77) siteeraten, ”elävältä kuolemalta”. Väkivaltaan sisältyy energisoivaa vallankäyttöä, joka ei ole ainoastaan ”sisuksista kumpuavaa ja ruumiillista” (mp.), vaan yhtä lailla sosiaalista ja rakenteellista, patriarkaaliset arvot sisäistäneen yhteisön hiljaisesti hyväksymää ja ylläpitämää julmuutta.

Olemassaolon mielettömyys yhdistyy Erikin pohdinnoissa ponnisteluun kaikkialla vellovaa tyhjyyttä, ei-mitään, vastaan. Antautuessaan pidäkkeettömälle tunne-energialle Erik säikähtää itsekin ajatuksia, joita hänen tietoisuutensa piiriin alkaa ilmaantua. Vaimonsa seksuaaliseen

III 1950-luvun avioliittobuumi, kotikultti ja kotiäidin ihanteen paluu merkitsivät väliaikaista paluuta sotaa edeltäviin sukupuolirooleihin ja työnjakoon. Ennen sotaa vallinneita arvoja sekä naisten ja miesten rooleja kuitenkin edelleen kyseenalaistettiin olosuhteiden muuttuessa teollistumisen myötä nopeaan tahtiin, erityisesti työläisväestön keskuudessa. Kotiäitejä oli kuitenkin edelleen kaikissa sosiaaliluokissa. (Ks. esim. Koskinen-Koivisto & Marander-Eklund 2013, 160–163; Kirves 2008, 393–394.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

alistamiseen päättyneen yön jälkeen hän tuijottaa raitiovaunussa saalistajan katsein nuoren tytönruumiin ääriviivoja. Hän näkee tuntemattoman matkustajan eleissä vuoroin lapsekasta viattomuutta, vuoroin salaisen kutsun ja naisellista huomionkipeyttä. Vain hetkeä aikaisemmin raitiovaunu on työntynyt ”esiin nurkan takaa kuin muodoton, julkea ajatus”, joka on ”odottamaton ja pelottava ilmestyessään” (V, 157). Episodi enteilee tulevaa itsen kohtaamista. Puutarhaan katsoessaan Erik tuijottaa pahaa silmästä silmään:

> Miehen katse kulki tyhjässä puutarhassa, vaelsi sitten kadun yli toiseen puutarhaan. Myös se oli tyhjä. Siellä ei ollut ketään. Ei ketään. Joku. Oli joku. Joku istui helteessä yksinäisellä puutarhatuolilla ja katseli tännepäin. Joku istui portin lähettyvillä juonia punoen. Joku katseli tänne, näki hänen tuskansa ja ilkkui. Vihasi häntä: he vihasivat toisiaan: lehvien lomitse miltei saattoi silmin erottaa tuon toisen, nähdä hänen istuvan helteessä yksinäisellä puutarhatuolilla, lähellä porttia. Saattoi nähdä hänen tuijottavan yli kadun suoraan kohti. Ja saattoi nähdä, oli pakko, saatanallinen pakko nähdä enemmän: tuo tuolla oli hän itse, hänen kaksoisolentonsa, sama, jota hän oli etsinyt Alvarista: hänen onnettomuutensa, epätoivonsa, paha henkensä, levottomuus, kiihko, polte hänen veressään, hänen ajatustensa armoton ahdistaja. [– –] Nyt se oli hänen edessään. (V, 196.)

Pahan hengen ohella Erik hahmottaa kaksoisolentonsa varjona, joka yhdistää hänet kaikkiin muihin kadulla kulkijoihin: Meursault’n tavoin Erik löytää yhteyden muihin vasta vihatessaan. Käsitteenä varjo viittaa muun muassa jungilaiseen analyyttiseen psykologiaan, jossa se edustaa persoonallisuuden torjuttuja puolia, tiedostamatonta. Yksi kollektiivisessa mielikuvituksessa elävistä varjon arkkityypeistä on *Raamatussa* kuvattu pahan henkilöitymä, Saatana: ”Paholainen on varjon arkkityypin muunnos ja edustaa ihmisen hyväksymättömien varjopuolten vaarallisimpia osia”, Jung (1966, 122) kirjoittaa. Varjo ei itsessään ole paha tai edusta pahaa, mutta itsen ulkopuolelle torjuttuna se voi johtaa niin yksilön kuin koko ihmiskunnan suuriin ongelmiin. Varjon kohtaaminen ja itseen sulauttaminen näyttäytyi Jungille eräänä individuaation perus-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

edellytyksenä, jonka hän näki määrittävän ihmiskunnan historiaa ja sen kehityksen suuntaa.

Ervastin (1967, 27) mukaan Erikin maailma rakentuu hyvän ja pahan tiukan erottelun varaan tavalla, joka on tyypillistä totalitaristiselle ihmis- ja maailmankuvalle. Sen sijaan, että ihminen hahmottuisi sekä hyvänä että pahana, hän on joko hyvä tai paha, ja paha on itsen ulkopuolella. Oman näkemykseni mukaan Erik ei lopultakaan torju pahuutta itsestään vaan tietoisesti kulkee sitä kohden ja tulee Jungin varoittamaan tapaan varjonsa hallitsemaksi.[112] Alvar on Erikin mielikuvissa absoluuttinen Paha, ja juuri sellaisena myös ihailtava jäljittelyn kohde. Tästä syystä hyvän ja pahan dialektiikka ei lopulta hahmotu teoksessa myöskään nietzscheläisenä, dionyysisenä hyvän ja pahan kategorioiden ylittämisenä, joka toteutuu viime kädessä vain esteettisen alueella. Sen sijaan, että Erikin kapina olisi yksilön kulkemista kohti omaehtoista kohtalon toteuttamista, se on tahtoa valtaan, jota Erik käyttää päästäkseen kohti egoistista mielihyvää, voimaintuntoa ja muiden sosiaalista hallintaa. Kaunaisissa kostofantasioissaan Erik on itsestään vieraantunut, porvarillinen keskivertoyksilö, joka himoaa poikkeusyksilöksi. Lopulta teos kuvaa myös pahan banaaliutta, josta Hannah Arendt on kirjoittanut natsioikeudenkäyntejä koskevassa filosofisessa raportissaan *Eichmann in Jerusalem* (1963). Ihmisessä oleva pahuuden ydin ei ole useinkaan kapinassa laumasieluista moraalia vastaan vaan pikemminkin sokeassa mielihalujen toteuttamisessa sekä automatisoituneiden koneistojen luomassa arvotyhjiössä, joka hämärtää vastuuta ja estää yksilöitä rakentamasta autenttista suhdetta itseensä ja toisiin.

Nummen romaanin keskeisiin interteksteihin kuuluu eksistenssifilosofian klassikkoteosten ohella Eino Kailaan psykologinen tutkimus *Persoonallisuus* (1945), jossa psykologi käsittelee muun muassa persoonallisuuden jakautumista – teemaa, joka toistuu Nummen ja muiden 1950-luvun kirjailijoiden sotien jälkeisessä tuotannossa. Nummi puhuu

112 Varjo vastaa jotakuinkin Freudin tiedostamattoman käsitettä, mutta Jungin mukaan torjuttu voi sisältää myös positiivisia ominaisuuksia tai kulttuurisesti torjuttuja ja siksi henkilöltä itseltäänkin piiloon jääviä myönteisiä ominaisuuksia. Mitä tiedostamattomampi yksilö on ”primitiivisen” tunne-energian vaikutuksesta itsessään, sitä ”mustempi ja tiheämpi” varjo on. Tällöin se saattaa ilmetä piilevänä ahdistuksena, häpeänä, alemmuudentunteena, haitallisina uskomuksina ja arvoina niin yksilöissä kuin kollektiivisesti. (Jung 1992, 93–95.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

aiheesta teostensa taustaa valottavassa esitelmässään ja nimeää muun muassa *Maiseman* depersonalisaatiokokemusta muistuttavan elämyksen kaunokirjalliseksi esitykseksi (Rainio 1969a, 185). Analyysissään Joseph Conradin novellista "Salainen hyttitoveri" (1910, "The Secret Sharer: an Episode from the Coast") kirjailija on tarkastellut *doppelgänger*-motiivia keinona yhdistää myyttinen, psykologinen, filosofinen ja yhteiskunnallinen taso: kertojan yksinäisyyden ohella novelli käsittelee "moraalin, syyllisyyden, lain ja rangaistuksen" ongelmia lukijan tajuntaa avartaen (Nummi 1978, 127–128; ks. Kajannes 1997, 168–169 ja 200). Markku Envallin mukaan kaksoisolentomotiivi toimii kaunokirjallisuudessa stereotyyppisimmillään keinona kuvata hyvän ja pahan taistelua ihmisessä: kokemuksellinen konflikti tai ristiriita ulkoistuu ja kääntyy Toista vastaan käydyssä taistelussa itsetuhoiseksi energiaksi. Kaksoisolentoaihelma toistuu myös itsestä vieraantumisen kaunokirjallisissa kuvauksissa sekä teoksissa, joissa kertojan tai henkilöhahmon kahdentuminen tai jakautuminen hahmottuu selviytymiskeinona psykologisesti kestämättömässä, ylivoimaisessa tilanteessa. (Envall 1988, 13–14, 34–35 ja 121.)

Pyrkimyksessään olla voimakas ja vapaa Erik muistuttaa Dostojevskin yli-ihmisyydestä lumoutuvaa nuorta Raskolnikovia. Hänessä on piirteitä myös *Kaksoisolento*-teoksen päähenkilöstä, nimineuvos Goljadkinista, joka kohtaa lumipyryssä kaksoisolentonsa ja epäilee tulleensa hulluksi. Vaikka päähenkilön tila patologisoituu, kohdattu muukalainen on myös muille tarinamaailman henkilöille todella olemassa oleva ihminen, kuin peilikuva päähenkilöstä. Kahdentumisen aihelma toistuu muissakin Dostojevskin psykologisissa romaaneissa, joiden ihmiskuvaus on dialogista ja polyfonista pikemminkin kuin autoritääristä ja yksiäänistä. Persoonallisuuden jakautuminen luonnehtii ylipäänsä modernia, mustaa saturnaliaa. (Bernstein 1992, 90; Salin 2002, 21.) Myös Korpelan *Tohtori Finckelmanin* kaksoiselämää viettävä psykiatrikertoja, eräänlainen sielunsa myynyt Faust-hahmo, voidaan nähdä Erikin kirjallisena sukulaissieluna.[113] Tapion *Aapo Heiskasen viikatetanssi* muuntelee samaa teemaa.

113 Jorma Korpela oli Nummen äidinkielenopettaja ja kirjailijan mukaan "virkistävä kirjallinen tuttavuus" (Rainio 1969a, 178).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Kuten Envall kirjoittaa, elämää elämättömälle muukalaiselle oman varjon kohtaaminen voi olla minuutta hajottava kokemus, jossa vapautuu arvaamatonta, tuhoavaa energiaa. Elämäänsä vahvasti elävälle, mutta sitä hetkellisesti pakenemaan tahtovalle yksilölle itsessä asuvan torjutun kohtaaminen voi kuitenkin olla myös persoonaa lujittava ja eheyttävä prosessi, joka mahdollistaa minuuden eri osa-alueiden, erityisesti torjuttujen osien, hedelmällisen kohtaamisen ja autenttisemman olemisen. (Envall 1988, 20–21.) Viimeisessä keskustelussaan tuomarin kanssa Erik näkee itselleen muukalaiseksi jäävässä naisessa jo aikaisemmin vaistoamansa kaksinaisuuden, joka ensin syvenee hänen silmiensä edessä ja sitten katoaa: ”Nyt oli helppo ajatella: hänessä oli ollut jotain ristiriitaista, joka oli vanginnut huomion – samalla aikaa jotain hyvin hienoa, herkkää ja avointa, ja jotain kovaa, välinpitämätöntä, suljettua. Nyt tämä kaikki oli sulanut yhdeksi. Nyt hän oli ennen kaikkea hiljainen ja yksin.” (V, 163.) Katkelman voi tulkita kahdella tavalla. Kun Erikin ymmärrys naisen motiiveista kasvaa, hänen käsityksensä naisesta yhtenäistyy, saa todellisen hahmonsa. Naisen kaksi puolta sulautuvat hänen silmiensä edessä yhdeksi, etäiseksi kuvaksi. Toisaalta katkelma viittaa menetyksen ja rakkauden läsnäoloon tavalla, joka pysyy Erikille itselleen käsittämättömänä.

## Maailma vihan jälkeen

Erik on oman elämänsä sivullinen tarkkailija, joka tarinan kuluessa muuttuu muita ihmisiä manipuloivasta pelurista maailmasta vetäytyväksi antisankariksi. Kyse ei ole niinkään päähenkilössä tapahtuvasta muutoksesta vaan siitä, kuinka Erikin minäkuva muuttuu, kun hän tulee tietoisemmaksi itsestään, toisista ja maailmasta. Koska kerronta rajautuu henkilöreflektoijan tietoisuuteen, lukija ohjataan aluksi näkemään päähenkilö sellaisena kuin hän itse itselleen näyttäytyy: ylivoimaista vastustajaa vastaan nousevana kapinoivana yksilönä. Toisaalta draamallisen ironian synnyttämä etäisyys ohjaa alusta saakka myös kyseenalaistamaan päähenkilön näkemyksiä itsestään tahtoihmisenä, joka kykenee murtamaan ylivoimaisen vastustajan kylmän logiikkansa avulla. Kun

https://doi.org/10.21435/skst.1479

päähenkilö tulee kertomuksen loppua kohden tietoisemmaksi itsepetoksestaan, lukijan ja päähenkilön välinen tunnetason etäisyys kaventuu, mutta ei koskaan katoa. Fiktion erityislaadusta kertoo jotakin se, ettei etäisyyden kasvu suinkaan vähennä päähenkilön kiinnostavuutta henkilöhahmona, päinvastoin.

Fiktiivisten toisten, erityisesti itsestä poikkeavien marginaali-ihmisten, kohtaamisessa syntyy vetovoiman ja hyljinnän voimakenttiä, jotka ovat mahdollisia siksi, että fiktion maailma on fiktiota ja siten turvallinen paikka kokea ja testata tunteita kirjallisuuden "moraalisessa laboratoriossa" (Hakemulder 2000, 150; Booth 1983, 130; Keen 2007, 131; Caracciolo 2013, 26).[114] Kuten viime vuosikymmeninä empatiasta ja sen kerronnallisista mahdollisuuksista käydyssä keskustelussa on useasti osoitettu, samaistumme tai koemme empatiaa tyypillisesti sellaisia yksilöitä kohtaan, jotka kuuluvat omaan viiteryhmäämme, ja joihin samaistuminen on helppoa ja spontaania. Tällainen ensimmäisen tason affektiivinen empatia ei välttämättä vaadi eettistä tai moraalista ponnistelua. Omien uskomusten ja ennakko-oletusten työstäminen, empatian kehittely ja eettinen pohdinta korostuvat silloin, kun kohtaamme henkilöhahmon, johon samaistuminen tosielämässä olisi hankalaa tai osoittautuisi mahdottomaksi. (Hogan 2011a, 65; Keen 2007, 168.) Leake (2014, 175) on puhunut vaikeasta empatiasta, jonka kokeminen haastaa aina myös lukijan käsitystä omasta identiteetistään.

Vaikean empatian käsitettä on aiemmin sovellettu nimenomaan marginaalisten ja epäsympaattisten, mielenterveyden häiriöistä kärsivien tai rikollisten henkilöhahmojen tulkintaan.[115] On ajateltu, että eettisiä ristiriitoja sisältävä kirjallisuus myös todella testaa lukijan mielenteoriaa ja mielellistämisen kykyä eli taitoa peilata kaunokirjallisuudessa kuvattujen toisten tunteita, ajatuksia ja toimintaa oman mielentoimintaan, jotta selittämättömältä tuntuva tulisi ymmärrettäväksi (ks. Kidd & Castano

114 Tosin myös tosielämän rikollishahmot ovat aina kiehtoneet kollektiivista mielikuvitusta ja herättäneet mielenkiintoa. Esimerkiksi *true crime* -genren räjähdysmäinen suosio 2020-luvulla kyseenalaistaa ajatusta kaunokirjallisuuden erityislaadusta (hylkiöstä ja pahan estetiikasta ks. esim. Bernstein 1992, 5).

115 Ks. Leaken (2014) käsitteen sovelluksista suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa mm. Meretoja 2018; Ovaska 2020; Rossi 2021.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

2013; Hammond & Kim 2014, 7–8). Muun muassa Booth (1983, 248) korostaa, että esteettinen muoto voidaan kuitenkin rakentaa myös sellaisten tunteiden, tunneyhdistelmien ja tunnerakenteiden varaan, joilla ei ole välttämättä yhteyttä tosielämän tunteisiin.[116] Kirjallisuuden vaikutukset voivat siksikin olla arvaamattomampia kuin mitä empiirisessä tutkimuksessa on toistaiseksi osoitettu. Vaikka viha esitetään Nummen romaanissa yhä patologisemmaksi muuttuvan tunne-elämän ja kaksoisolentomytologioiden kehyksessä, lukijan on kuitenkin mahdollista tunnistaa epäsympaattisessa henkilöhahmossa myös jotakin vihan mekanismeista ylipäänsä.

Erik näkee oman erityislaatunsa, keskinkertaisuuden yläpuolelle kohoavan ihmisluontonsa, juuri palavassa kaipuussaan johonkin jokapäiväistä suurempaan. Kykenemättömänä todelliseen ihmisyhteyteen Erik pyrkii täyttämään ympärilleen syntyvää tyhjiötä vihan teoilla ja niiden antamalla elämänkipinällä. Hän ei ymmärrä kokemuksensa yleisinhimillisyyttä, joka yhdistäisi hänet keneen tahansa kanssakulkijaan: ”Koskaan hän ei ollut levollisesti hengittäen tuntenut sitä pientä innostusta, jolla muut näyttävät ottavan vastaan elämän jokapäiväiset vähäpätöisyydet. Hän tunsi itsensä erilaiseksi [– –]” (V, 192). Halussaan erottautua muista ja nousta heidän yläpuolelleen Erik tuomitsee itsensä yksinäisyyteen, joka on harmaata välinpitämättömyyttä, itselle ja toisille kuolemista: ”[H]än tunsi olevansa liian kaukana kaiken ulkopuolella jaksaakseen etsiä sitä samankaltaisuutta, mikä kenties jossakin, näkymättömissä, oli olemassa” (V, 193). Erikille suurin pettymys on havainto siitä, ettei hänen vuosia jatkuneella tihutyöllään ole ollut yleisöä. Hän on vihannut kammottavassa yksinäisyydessä, joka avautuu nyt kuiluna hänen eteensä. Teoksen lopussa Erik kokee muuttuneensa muille näkymättömäksi: ”[K]eneltäkään hän ei ollut saanut vihaa enemmän kuin rakkauttakaan [– –]” (V, 170).

Nummen teoksen voi nähdä tutkielmana vihan affektista, jonka taustalta hahmottuu kokemus yksilön episteemisestä yksinäisyydestä: jokaisella on oma, muista erillinen minuutensa, ja jokaisen on lopulta

116 Hogan (2011a) on kirjoittanut aiemmin muun muassa romanttisen rakkauden kirjallisista, tosielämän odotuksiin vaikuttavista malleista.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

kohdattava maailma, ja oma kuolemansa, yksin. Tämä jaettu yksinäisyys voi kuitenkin toimia myös yhteisyyttä luovana tekijänä: olemme kaikki samassa tilanteessa. (Svendsen 2017, 19.) Eksistentiaalisen ja episteemisen yksinäisyyden ohella *Vihassa* kuvataan eettistä ja ontologista yksinäisyyttä, joista ensimmäinen merkitsee vapauden kääntöpuolta: joudumme täysikasvuisina ihmisinä tekemään eettiset valintamme monesti yksin, vailla moraalista opasta tai ohjausta (McGraw 1995, 55). Muista yksinäisyyden muodoista kumpuava ontologinen yksinäisyys voi McGrawn mukaan muuttua luonteeltaan vaaralliseksi ja patologiseksi. Hän viittaa tässä yhteydessä depersonalisaatiokokemuksiin, joista kirjoittaa muun muassa nietzscheläisen minuuden hajoamisen yhteydessä: yksilö ajautuu itsensä ulkopuolelle, sillä hänellä ei ole yksinäisyydessä keinoja säädellä äärimmäisiä tunnekokemuksiaan. (Mts., 54–55.) Eksistentiaalinen yksinäisyys voi äärimmillään olla pahempaa kuin itse kuolema; lamaantumista, paniikkia ja kokemusta itsen lakkaamisesta.

Nummen novellissa ”Ristikot” (samannimisestä kokoelmasta vuodelta 1952) ihmistä riivaava paha paljastuu lopulta yhteenkuulumattomuuden kokemukseksi. Teoksen keskushenkilö, ristikkojen takana istuva vanki, on kokenut yksinäisyyttä paitsi sellissään myös sen ulkopuolella: ”Peto oli yksinäisyys, ja peto oli ihmisen julmuus toisen yksinäisyyttä kohtaan” (R, 74). Nimenomaan itsen näkymättömyys toisille aiheuttaa myös vihaa: hylkäämisen kokemukseen vastataan vihalla, joka on primitiivistä reagointia yksinjäämisen kauhua vastaan. (Lemerise & Dodge 2000, 735–736.) Aggressiota ja väkivaltaa synnyttääkin yleensä tiedostamaton yksinäisyyden tunne, joka koetaan ruumiillisesti pikemminkin kuin älyllisesti. Tällainen yksinäisyyden kokemus suljetaan yleensä itsen ulkopuolelle, sillä se käy liian kivuliaaksi kestää. (McGraw 1995, 45; Dahlberg 2007, 200.) Ahmedin (2018, 70) mukaan vihan vastakohta, tai sen kimmoke, ei lopultakaan ole rakkaus, vaan välinpitämättömyys. Vihan tunne ei ole välttämättä riippuvainen kiintymyksen kohteesta, vaikka se tarvitseekin objektin pysyäkseen elossa. Nimenomaan vihan voimakas tunne-energia tarjoaa kokijalleen vitaalisuuden ja merkityksellisyyden kokemuksen, joskin ohimenevän.

Kohtaaminen raitiovaunussa tarkkaillun nuoren tytön kanssa ilmentää Erikissä tapahtuvaa hienoista muutosta. Erik näkee tuntemattomassa

https://doi.org/10.21435/skst.1479

matkustajassa paitsi tytönruumiin myös harvinaista varmuutta ja myötätuntoa, joka tekee hänestä potentiaalisen elämänoppaan. Äkillisen mielenjohteen vallassa hän tunnustaa tytölle olevansa hyvin onneton ihminen. Hän toivoo, että tyttö näyttäisi hänelle suunnan kohti tasapainoa ja elämänriemua, ”kaiken odotuksen ja katkeruuden tuolle puolen” (V, 181). Vastatessaan Erikin kysymyksiin tyttö ei kykene selittämään, miksi tuntee itsensä vapaaksi ja onnelliseksi. Hän korostaa omaa tavallisuuttaan: ”En minä ole toisenlainen kuin muut. [– –] Ei minulla ole mitään.” (V, 184.) *Vihassa* vilahtava tytön hahmo viittaa *Maisema*-teokseen, jossa oudossa maassa kulkeva, muistinsa menettänyt desantti saa oppaakseen kolme tyttöä: punaisen, sinisen ja sinipunaisen. Me-kerrontana etenevässä jaksossa heistä viimeinen, kahden edellisen sulauma eli sinipunainen tyttö, ohjaa nimettömän keskushenkilön muukalaisten pitoihin. T. S. Eliotin *Autio maa* -runoelmaan (1922, *The Waste Land*) viittaavissa jaksoissa kertoja on yhtäaikaisesti aikuinen ja lapsi. Hän on sateen kastelemassa luonnossa kuin uudestisyntynyt: ”Aikoja kuljen … istuudun, taas juoksen; en mitään muista, olen läpimärkä; onnellinen” (M, 58).

*Vihan* lopetus on kuin käänteiskuva *Maiseman* aistivoimaisesta utopiasta, joka päättyy luontohurmioon ja välittömään, jaettuun elämäniloon. Esikoisteoksen vastinpariksi kirjoitettu teos jättää päähenkilön kulkemaan yksin, eikä lukijallekaan tarjota katarttista sulkeumaa tai loppunousua. Kaupunkimaisema miehen ympärillä on helteen polttama, saastunut ja kuollut. Häntä ympäröi kupla, kuin avaruudellinen tyhjiö, joka erottaa hänet toisista ihmisistä ja ympäristöstään. Mies koskettaa kaikkea kuin ulkopuolelta, kuulumatta osaksi mitään: ”[H]än tunsi, että hänen molemmilla puolillaan oli elämää; mutta hän itse oli tyhjiössä, hän ei kuulunut tähän maailmaan, jos hän kosketti oksaa tai lehteä se tapahtui ulkopuolelta” (V, 188–189). Helteen keskellä sataa tuhkaa, joka vertautuu lumeen ja ennakoi tulevaa talvea. Vihan karrelle polttama mies pohtii elämänsä päättämistä, mutta tuntee olemuksessaan vielä tutun poltteen, joka pitää kiivasta ajattelun kehää yllä. Romaani kokonaisuudessaan kiertyy kehämäisesti takaisin alkutilanteeseen. Teoksen lopussa tapaamme miehen jälleen uppoutuneena kevyeen filosofiaansa, tuijottamassa peilipallon ympärillä parveilevia hyönteisiä, jotka kiertävät ”mielettömiä ratojaan sokaisevan pallon ympärillä” (V, 198).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

# IV Marko Tapio ja taakankantajan *danse macabre*

> Haljenneen laudan voi liimata kokoon, mutta siitä voi myös rakentaa pirunnyrkin [– –].
>
> Markku Envall: *Toinen minä* (1988)[117]

Marko Tapion vuonna 1956 ilmestynyt *Aapo Heiskasen viikatetanssi* on itsestään tietoinen eli metafiktiivinen romaani sodasta palaavan nuoren miehen järkkymisestä. Äänekäs kolmannen persoonan kertoja ilmoittaa heti aluksi kertomuksensa alkupisteen: ”Romaani alkaa siitä” (AHV, 5). Epäselväksi jää, onko ”se” hävitty sota, jonka kertoja mainitsee hetkeä myöhemmin, vai sittenkin itsemurha, joka samanaikaisesti houkuttaa ja etoo kertomuksen nimihenkilöä. Kertoja ilmoittaa tarkat ajan ja paikan koordinaatit, jotka toimivat draaman lukuohjeina, parenteesina jatkosodan jälkeiselle murhenäytelmälle: ”[M]arraskuun 11. 1944 klo 00.30. Kuorma-auto pysähtyneenä suunnilleen paikassa 25 astetta 24 minuuttia itäistä pituutta ja 62 ast. 30 min. pohjoista leveyttä korpimaantiellä, kulkusuunta luoteeseen” (mp.). Kertojan mukaan sodassa on kyse historiallisesta tapahtumasta, josta lukija voi halutessaan etsiä lisää tietoa hakuteoksesta ja täydentää näin lavastusta. Alkava näytelmä on tuttu samalla tapaan kuin ihmiskunnan murheellinen historia tai elämä itse,

117 Envall 1988, 24.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

joka toistuu loputtomasti samankaltaisena: ”Lavastus voitaisiin ts. hyvin vaihtaa toiseenkin. Kaikki murhenäytelmät ovat sitä paitsi toistuneet jo lukemattomia kertoja. Mitään todella uutta, missään suhteessa, ei siis ole enää tarjottavissa.” (AHV, 6.)

Tapion teos varioi 1950-luvun kirjallisuudessa toistuvaa eksistentiaalisen syyllisyyden aihelmaa kuvaamalla eloonjääneen sotilaan syyllisyyttä.[118] Päähenkilön hajoava mieli tuottaa sodan aikaisista tapahtumista lukuisia eri versioita, eikä ole lainkaan selvää, onko Heiskanen syyllistynyt tekoihin, joista hän itseään syyttää. Teoksen alussa lavastettu itsemurhasuunnitelma ei koskaan toteudu, sillä kertomus muuttaa äkillisesti suuntaa. Aapo Heiskanen jää Rasvangin kylään välittääkseen kaatuneen rintamatoverinsa Paavo Cartierin terveiset kartanossa asuvalle leskelle, Anita Cartierille. Jatkosodan perääntymisvaiheessa Heiskanen on kantanut haavoittunutta toveriaan ei-kenenkään-maalla, kunnes on ymmärtänyt, etteivät molemmat miehet voi selvitä matkasta hengissä. Cartier on jäänyt rintamalinjojen väliin tekemään kuolemaa ja Heiskanen potemaan syyllisyyttä tekemästään valinnasta. Viestinviejän osa vaihtuu pian askeettiseen elämään Cartierin kartanon sivurakennuksessa, jossa Heiskanen viettää kaksi talvea ja kaksi kesää valmistautuen lääketieteellisen tiedekunnan pääsykokeisiin. Opiskelu katkeaa orastavaan suhteeseen nuoren lesken kanssa, juopotteluun, satunnaisiin talkootöihin ja lopulta uuteen itsemurhayritykseen. Tämä viikatetanssiksi ristitty valeitsemurha merkitsee vapautumista henkisistä paineista, joita Heiskanen on kantanut mukanaan lapsuudesta saakka. Teoksen lopussa Heiskanen pystyy lopulta vastaamaan isänsä pitkäaikaiseen haaveeseen ja aloittamaan lääketieteen opintonsa.

Teoksen nimihenkilö Aapo Heiskanen edustaa hylkiöistä narrihahmoa, josta Salin (esim. 2002, 2007 ja 2008) on aiemmin kirjoittanut suomalaista sotien jälkeistä proosaa ja postmodernia romaania koskevissa tutkimuksissaan. Tapion romaani poikkeaa kerrontaratkaisuiltaan oman elämänsä tarinaa sepittävien hylkiökertojien perinteestä, mutta teoksen temaattiset yhteydet sekä dostojevskilaiseen katkeraan karnevaaliin että absurdiin ovat ilmeiset. Verrattuna *Vihan* sartrelaistyyppiseen

118 Ks. aiheesta sotien jälkeisessä runoudessa mm. Hollsten 2020a; myös Kivimäki 2013.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

eksistentialismiin Tapion romaani valaisee maskuliinisesta sivullisuudesta ja sen affektiivisuudesta uudenlaisia puolia, minkä vuoksi olen ottanut myös tämän sivullistyypin mukaan tutkimukseeni. Aiemmin *Aapo Heiskasen viikatetanssia* on tutkittu erityisesti dostojevskilaisen, varhaisen eksistentialismin näkökulmasta. Eri käsikirjoitusversiot paljastavat teoksen keskeisimmäksi pohjatekstiksi Dostojevskin *Rikos ja rangaistus* -romaanin, jossa yli-ihmisyyteen kytkeytyvät oppirakennelmat koituvat nuoren ylioppilaan pään menoksi (Makkonen 1982, 217–229 ja 1991, 111–118). Romaanissa näkyvät myös Kierkegaardin ja Schopenhaurin eksistenssifilosofian vaikutus ja erityisesti jälkimmäisen yhteydet itämaiseen mielenfilosofiaan. Myös kirjailijan viehtymys kovaksikeitettyihin dekkareihin ja hemingwaylaiseen maskuliiniseen kerrontaan (mts., 161) ilmenevät teoksessa pyrkimyksenä selvittää olemassaolon arvoitusta, joka jäsentää absurdia etsintäjuonta. Samaan tapaan kuin rikosjuoni toteutuu etäisesti *Rikoksen ja rangaistuksen* ja *Sivullisen* juonirakenteissa, Tapion teos seuraa Heiskasen syyllisyyden selvittämistä ja sen sovittamista päähenkilön omalaatuisessa oikeudenkäynnissä itseään vastaan.[119]

Aiheensa vakavuudesta huolimatta Tapion teos on itsensätiedostava, ironinen romaani, joka parodioi eksistentialismin klassikkoteosten ohella naturalistisen kansankuvauksen traditiota. Päähenkilön itsetutkiskelusta syntyy pala palalta pirunnyrkkiä[120] muistuttava kertomus, joka on luettavissa kuvauksena taiteen tekemisestä ja luomisen lukoista. Itsemurhasuunnitelmasta ja sen eri harjoitusversioista tulee teosta kannattavia rakenteita, jotka kytkeytyvät romaanin esteettiseen koodiin: vapautuneeseen improvisointiin, jonka avulla on mahdollista murtaa luomisen lukot. Tapion tuotantoa ja käsikirjoituksia tutkineen Anna Makkosen mukaan romaanin tummasävyisessä perusvireessä on osaksi kyse kirjailijan ”[a]hdistavasta tietoisuudesta menneisyyden perinnön edessä” (Makkonen 1991, 13; ks. myös 1982). Terhi Laaksosen (1992, 146) mielestä nimenomaan ”naturalistiset pyrkimykset” ajoivat kirjai-

119 Valkosen (2003, 223) mukaan dekkari ja dekkarin kirjoittaminen oli Tapiolle ”kuin hyvä kuvaristikko”.
120 Pirunnyrkki on kolmiulotteinen peli, joka koostuu kuudesta tai tätä useammasta, yleensä puusta rakennetusta osasta. Osat kootaan pulmapeliä ratkottaessa oikeaan järjestykseen, kuten Rubikin kuutio. Heiskanen on oppinut isältään erilaisia älypelejä, jotka muistuttavat pirunnyrkkiä, ja joita hän kutsuu ”vanginlukoiksi”.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

lijan umpikujaan. Näkemykseni mukaan viimeistään *Aapo Heiskasen viikatetanssista* lähtien Tapion tuotanto irtautuu naturalistisesta perinteestä. Parodialle ominaiseen tapaan tekijän suorittama taiteellinen isänmurha jää kuitenkin puolitiehen. Tekijän suhde naturalistisen kansankuvauksen edustajiin on nostalginen, modernistisen avantgarden tienraivaajiin puolestaan vastentahtoisen ihaileva. Kuten Rossi (2020) on osoittanut, kirjallinen primitivismi on toiminut kirjallisuushistoriallisena välivaiheena naturalismin ja modernismin välillä niin meillä kuin muualla. Tapion teokset kuuluvat kotimaisen primitivismin antimoderniin traditioon, jota leimaa kamppailu uusien ja vanhojen arvojen, esimodernin ja modernin, välillä.

Itseoppineena työläiskirjailijana Tapio on itse todennut kirjoittaneensa *Aapo Heiskasen viikatetanssin* vastalauseeksi ”nykymodernia pessimismiä” vastaan (Makkonen 1982, 162–163). Kirjallisia muotifilosofioitakin enemmän Tapio vieroi kuitenkin kansankirjailijan leimaa: hän halusi olla modernisti. Aikalaisvastaanotossa Tapion nähtiin usein kuuluvan kansankuvauksen kolmanteen aaltoon eli ns. kainuisteihin, joiden teoksissa realististisen kansankuvauksen perinteen nähtiin jatkuvan vielä elinkelpoisena (esim. Laitinen 1953). Erityisesti Tapion varhaiskauden teoksia – esikoisromaania *Lasinen pyykkilauta* (1952) ja novellikokoelmaa *Novelleja* (1954) – on luettu suhteessa F. E. Sillanpään biologiseksi kutsuttuun kansankuvaukseen (Laitinen 1981).[121] 1950-luvun aikalaiskeskustelussa pejorisoivaksi muodostunut kansankuvaajan titteli osoittautui vaikeaksi karistaa, osin siksi, että Sillanpään tarkoituksellinen parodiointi jäi monelta kriitikolta huomaamatta (ks. Valkonen 2003, 256 ja 294). Myöhemmässä tutkimuksessa Tapion teosta on analysoitu nimenomaan Sillanpään kerronnan ja tyylin parodiana (Makkonen 1991). Modernisteja kiehtoivat yhtäältä arkaaiset myytit ja syvyyspsykologia sekä toisaalta tunteiden metafyysinen ulottuvuus, jotka yhdistyvät Tapion romaanissa nykyaikakriittisyyteen ja agraarista menneisyyttä romantisoivaan eetokseen.

121 Tapion tuotannon sillanpääläisistä vaikutteista ks. esim. Makkonen 1991 ja 1982; Varpio 1989; Koskenniemi 1956; Sarajas 1957; Tiusanen 1957.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Oman luentani keskiössä ovat ironian ja metafiktion tunnevaikutukset, joita tarkastelen suhteessa ironiseen ja ironisoituvaan päähenkilöön.[122] Narritraditiosta ammentava kuvasto ilmentää Aapo Heiskasen taipumusta etäännyttää vaikeita tunnekokemuksiaan tukeutumalla ”uusfilosofi[siin]” (AHV, 286) selitysmalleihin. Heiskasta kiehtovat erityisesti kerronnalliset identiteetit, jotka ilmentävät androgyynia tai maskuliinista poikkeusyksilöyttä ja moraalin rajoja koettelevaa yli-ihmisyyttä. Heiskasessa on piirteitä paitsi dekkareiden gangstereista, myös zarathustralaisesta askeetikosta, Kierkegaardin uskon ritarista, ruhtinas Myškinin kaltaisesta Jumalan hullusta ja Camus'n absurdista sankarista, kuningas Sisyfoksesta. Suuruus- ja kaikkeuskuvitelmien ohella Heiskanen kärsii uskonkriisistä, häpeästä ja alemmuudentunteista. Tavoitellut maskuliinisuuden ihanteet osoittautuvat saavuttamattomiksi tai vanhojen ihanteiden valossa rappiollisiksi ja epäterveiksi. Voimakkaat ahdistuksen- ja syyllisyydentunnot näyttäytyvät teoksessa psykologisesti ”hysteriana” (AHV, 18) eli sotatraumana, mutta niitä valaistaan myös olemisen problematiikan kannalta.[123] Aikalaiskritiikissä romaania luettiin ”sotainvalidiromaanina” (Kare 1957, 565) ja kertomuksena sotakarkuruudesta, mikä herätti kirjailijassa itsessään voimakasta ärtymystä (Valkonen 2003, 294). Järjen rajat korostuvat Heiskasen toisessa minässä, Abramissa, joka ohjaa itsestään vieraantunutta muukalaista matkalla kohti uudistumista. Lukijaa jää kuitenkin vaivaamaan epäilys siitä, että teoksen lopussa saavutettu eheys on vain itseluotauksen lumekuva, osa fiktion (itse)ironista sommittelupeliä.

122 Makkosen *Romaani katsoo peiliin* (1991), tarkastelee nimenomaan romaanin metafiktiivisiä peilirakenteita ja intertekstuaalisia vaikutussuhteita, joihin palaan itse vain teoksen tunnevaikutusten osalta. Kotimaisen 1950-luvun kertomakirjallisuuden rakenteellista ironiaa on tarkastellut aiemmin Sari Salin teoksessaan *Hullua hurskaampi. Ironinen kahdentuminen Jorma Korpelan romaaneissa* (2002), jossa analysoidaan Korpelan teoksia myös metafiktion näkökulmasta.

123 Sotilaiden traumatisoitumisesta käytettiin 1950-luvulla *hysterian* ohella termejä kranaattineuroosi tai taistelushokki, joilla viitattiin menneisyyden traumakokemusten kehollliseen uudelleen elämiseen sodan päätyttyä. Nykypsykiatriassa puhutaan trauman jälkeisestä stressihäiriöstä (PTSD) tai dissosiaatio- eli konversiohäiriöstä.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

## Ironian kahdet kasvot: lukijuus ja tunneyhteisöt

Retorista kertomuksenteoriaa kehittäneet tutkijat ovat alusta saakka olleet kiinnostuneita siitä, kuinka ironia toimii osana tekijän taiteellista, epäsuoraa kommunikaatiota lukijalle. Varhaisemmat tutkijat kuten Wayne C. Booth (1974) ovat lähestyneet ironiaa lähinnä tekijän näkökulmasta. Tutkimuksessaan *Irony's Edge* (1994) Linda Hutcheon puolestaan korostaa lukijan roolia ironian tulkinnassa. Ironiaa ei ole olemassa, jollei lukija tulkitse ironiaa ironiaksi. Ironisen ilmaisun sisältämät merkitykset perustuvat tyypillisesti jonkinlaisen kaksoisyleisön olemassaoloon. Ironia tapahtuu, koska on olemassa diskursiivisia tulkintayhteisöjä, jotka jakavat samat arvot, asenteet ja tiedot, esimerkiksi yhteneväisen kirjallisen kompetenssin tai maun, joita toiset – tähän yhteisöön kuulumattomat lukijat – eivät välttämättä jaa. (Hutcheon 1995, 17–18; ks. myös Hutcheon 1985, 94–95.) Ironian tulkinnan kannalta keskeisiä ovat nimenomaan teoksen herättämät tunteet ja tunnevaikutukset, jotka ovat sidoksissa kunkin lukijan henkilökohtaisiin arvostuksiin ja historiallisesti muuttuvaan tulkintakontekstiin. Retorisena keinona ironia kuuluu tekijän keinovalikoimaan, ja sen vaikutus syntyy lukijassa kerronnallisten strategioiden lopputuloksena. Koska oma lähtökohtani on tunteiden tutkimuksessa, kutsun diskursiivisia tulkintayhteisöjä tunneyhteisöiksi.

Ironian kaksikasvoisuus tulee Tapion romaanissa näkyväksi kolmella eri tasolla. Ensinnäkin se ilmenee Heiskasen henkilökuvassa, päähenkilön pyrkimyksinä käsitellä ahdistuksen ja syyllisyyden tunteita sekä muita vaikeita tunnekokemuksia niitä filosofis-esteettisesti etäännyttäen tai niille nauraen. Toiseksi ironia näyttäytyy kolmannen persoonan kertojan monitulkintaisena, affektiivisesti ristiriitaisena asenteena. Kertojan ironia vaikuttaa ennen kaikkea siihen, kuinka lukija suhtautuu henkilöhahmoon. Kertojan ironia ei kuitenkaan välttämättä ole (oletetun) tekijän ironiaa. Juuri tämä ero – se, onko kyse kertojan vai tekijän ironiasta – vaikuttaa ratkaisevasti teoksen tunne-etiikan (Hutcheon 1995, 14) hahmottamiseen eli siihen, kuinka tulkitsemme kertomiseen ja affektiivisuuteen liittyviä arvoja ja asenteita. Teoksen taustalta hahmottuva arvomaailma on kertomuksen teoriassa yleensä palautettu oletetun tekijän epäsuoraan taiteelliseen kommunikaatioon tekijän yleisölle (Phelan

https://doi.org/10.21435/skst.1479

2005) tai oletetulle lukijalle (Booth 1983). Tapion teoksessa ironian kaksikasvoisuus ja sen tuottamat tunnevaikutukset ilmenevät myös tällä tasolla: oletetun tekijän ja kertojan arvojen välisenä ristiriitana tai teoksesta välittyvien merkitysten ambivalenssina.

Tapion romaanissa kolmannen persoonan ulkopuolinen kertoja on paitsi kertoja myös yksilöllisiä piirteitä saava ääni tai *persona*, joka muistuttaa paikoitellen kirjailija Tapiota itseään. Kertojan Heiskasta koskevat purevat kommentit ovat yksi ilmentymä tästä kirjailijan *personasta*, tai ”toisesta itsestä”, jonka olennaisena piirteenä on ironinen asenne suhteessa kuvattuun tarinamaailmaan ja itsetietoiseen henkilöhahmoon. Retorisen kertomuksenteorian malleissa kertoja on perinteisesti erotettu niin lihaa ja verta olevasta kirjailijasta kuin teoksen oletetusta tekijästä, vaikka etenkään kahden viimeksi mainitun välille ei ole enää viime vuosikymmenien kertomuksentutkimuksessa ollut tapana tehdä jyrkkää eroa (Booth 1983, 152; Phelan 2005, 45).[124] Siinä missä kolmannen persoonan kertojan kommunikaatio on suunnattu tarinamaailman sisällä olevalle yleisölle (jonka Tapion kertoja ”loitsii” ajoittain esiin kuvitteellisena teatteriyleisönä), kirjailija viestii lukijalle epäsuorasti kertovien rakenteiden välityksellä. Kertojan ironinen kommenttinauha on tosin olennainen osa oletetun tekijän kommunikaatiota omalle yleisölleen. Tämä kommunikaatio tapahtuu kuitenkin välillisesti: oletettu tekijä ei ole ääni tekstin sisällä – samaan tapaan kuin ironinen kertoja – vaan lukijan mielessään rakentama hypoteettinen versio tekijän asenteista ja arvoista. Oletetun tekijän asenteet välittyvät lukijalle hänen asettuessaan lukuprosessin aikana tekijän yleisön – tai Tapion romaanin tapauksessa useampien tekijän yleisöjen – asemaan. (Phelan 2005, 45–49.)[125] Todel-

124 Ajatus kertojan ja tekijän erillisyydestä on korostunut erityisesti modernistisen ja postmodernin kirjallisuuden tutkimuksessa ja kertomuksenteoriassa, joka on usein syntynyt modernismin tai sen jälkeisen kirjallisuuden pohjalta ja heijastaa sen lähtökohtia (ks. esim. Booth 1983).

125 Olen itse päätynyt käyttämään oletetun tekijän käsitettä Phelanin (2005, 45) esittämän määritelmän mukaisesti. Käsitykseni on, että termi on edelleen käyttökelpoinen esimerkiksi Tapion romaanin kaltaisten ironisten tekstien tulkinnassa, vaikka teoksessa ”kuultava” kertova ääni tai *persona* on toisinaan melko suoraviivaisesti samaistettavissa tekijään itseensä. Myös muihin käsitteellisiin valintoihin päätyneet, retorisesti suuntautuneet tutkijat (mm. Dawson 2012, 106–107) ovat huomauttaneet keskustelun todellisen tekijän valinnoista olevan väistämättä luonteeltaan spekulatiivista. Tämä hypoteettisuus, joka kumpuaa kirjailijuuden performatiivisesta luonteesta, puoltaa oletetun tekijän käsitteen käyttöä erityisesti silloin kun tekijä ei ole itse ilmaissut haastatteluissa, käsikirjoituksissa

https://doi.org/10.21435/skst.1479

linen lukija voi halutessaan astua teoksessa tarjottuihin vaihtoehtoisiin lukijapositioihin ja niiden taustalta hahmottuviin tunneyhteisöihin tai olla astumatta.

*Aapo Heiskasen viikatetanssissa* ironia palvelee kielteisten tunteiden estetisointia, ja sillä on ristiriitaisten tunne-efektien tuottamisessa keskeinen tehtävänsä. Havainnollistan ironialle tyypillistä monimerkityksisyyttä lyhyen esimerkin avulla. Teoksen alussa kuvataan päähenkilöä matkalla kuorma-autossa kohti Rasvangin kylää. Kertoja paljastaa Heiskasen hautovan mielessään itsemurhaa. Keskeneräisen suunnitelman ajatteleminen ja teon läheisyys saavat nuoren miehen voimaan pahoin. Auton saavuttua määränpäähänsä kertoja raportoi Heiskasen oksentavan hallitsemattomasti. Tämän jälkeen kertoja toteaa seuraavaa: ”Kas niin, no niin – tämä on nyt sitä, mistä paljon puhutaan: elämän runoutta, arkikauneutta, nuori mies, sanan täydessä merkityksessä” (AHV, 33). Päähenkilöä puhuttelevan kertojan ääni on kiistämättä ironinen. Ironian määritelmän mukaisesti ironikko sanoo jotakin, mitä hän ei tarkoita. Sen lisäksi sanottu sisältää asenteen, joka on arvottava ja kriittinen. (Hutcheon 1995, 2.) Ironian purevuus syntyy jännitteestä sanotun ja piilevän merkityksen välillä.

Tapion romaanin kerrontatilanne on monella tavoin kerroksinen ja arvomaailma ambivalentti. Ensi silmäyksellä kertoja näyttäisi kommentoivan päähenkilöä ja hänen toimintaansa, ikään kuin heijastaen päähenkilön itseinhon, häpeän ja syyllisyyden lävitse värittyvää ja ruumiillisesti tuskaista kokemusta sodan päättymisen jälkeen. Romaanissa kuvataan ensin päähenkilön ”hysteeristä” ahdistusta ja yksinäisyydentuntoja, joita sitten peilataan ironisesti 1950-luvulla sodasta toipuvan kansakunnan suureen kertomukseen. Matkalla kohti Rasvangin kylää Heiskanen on kertomassa toisille sotilaille sairaalassa syntyneestä itsemurhasuunnitelmastaan, kunnes tulee ajatelleeksi, kuinka elämänvastaiselta tällainen puhe kuulostaa. Kertojan mukaan kuorma-auto on täynnä miehiä, joissa on nupullaan onni ja yritteliäisyys, halu aloittaa ihmistyö uudelleen mo-

tai muissa lähteissä esteettisten valintojensa syitä. Sama koskee tekijän yleisön ja todellisen lukijan käsitteiden eroa: empiirisissäkin tutkimuksissa tuotettu lukija on aina kunkin tutkimusasetelman metodologinen tuotos, ei yksityisyydessä kirjaansa uppoutuva lukija (mts., 103).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

nivuotisen sekasorron ja kauhun jälkeen. Ironinen kerronta banalisoi ennen kaikkea sitä toiveikkuuden ja isänmaallisen uhrimielen retoriikkaa, jolla sota-ajan tunnehallintoa rakennettiin kirjallisuudessa kriittisempien äänenpainojen rinnalla.[126] Ironia tähtää paitsi päähenkilön itsetehostuksen myös iloisen 50-luvun[127] tunnenormien ja kansallisten ihanteiden kritiikkiin. Samalla tavoin kuin sodan poikkeusaika, myös jälleenrakennuksen aikakausi loi Suomessa tunneyhteisöjä, joihin kaikki eivät tunteneet kuuluvansa. Rintamalta palanneiden sotilaiden ja kodeistaan paenneiden evakoiden vaikeudet saattoivat vasta alkaa sodan poikkeustilan jälkeen, vaikka kansakunta pyrki nopeasti suuntaamaan katseensa sotakorvausten maksamiseen ja muihin yhteisponnistuksiin.

Kertojan kommentit arkikauneudesta assosioituvat modernismin esteettisiin tavoitteisiin, joihin kuului pyrkimys murtaa vakiintuneita kauneus- ja todellisuuskäsityksiä. Ihanteita runnova, synkkä estetiikka tarjosi vaihtoehdon niin kansankuvauksen kolmannen aallon itseoppineille kirjailijoille kuin kirjallis-esteettisesti heikoiksi arvioitujen, usein sosiaalisina raportteina luettujen sotakirjojen tunnekuvastolle (ks. Lassila 1998, 10; Laitinen 1953, 4). Romaanin metafiktiivistä asetelmaa on aiemmin luettu nimenomaan parodisena kommenttina 1940-luvulla julkaistuihin tavallisiin tarinoihin eli sodastapaluukertomuksiin, joissa kuvattiin kotiutuvien rintamamiesten kokemia sopeutumisvaikeuksia (Laitinen 1965a, 571). Ironiseen teokseen on sisäänrakennettu toivo tekeillä olevan taideteoksen kestävämmästä laadusta ja pelko tämän tavoitteen epäonnistumisesta (Makkonen 1991, 11–12). Sota tai sotatrauma on olosuhde, joka kehystää ihmisenä olemisen tilannetta, mikä korostuu myös Veijo Meren sotaa käsittelevissä teksteissä. Parodialle tyypilliseen tapaan Tapion romaanissa on kuitenkin vakavampi pohjavireensä. *Aapo Heiskasen viikatetanssia* koskevissa muistiinpanoissaan kirjailija toteaa tavoitteekseen vapauttaa teoksellaan lukijansa ”sokeasta sankaripalvonnasta osoittamalla sodan aiheuttamat inhimilliset kärsimykset”

126 Anna Hollsten (2020a) on aiemmin tutkinut suomalaista sota-ajan runoutta nationalistisen tunnehallinnon ja runojen tunnevaikutusten näkökulmasta ja osoittanut, kuinka vuosien 1940–1944 aikana julkaistu runous sekä osallistui nationalistisen tunnehallinnon vahvistamiseen että haastoi isänmaallisen uhrimielen eetosta.

127 Iloisen 1950-luvun kulttuurista ja populaarikuvastosta ovat kirjoittaneet mm. Linnilä ja muut 2003.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

(sit. Makkonen 1982, 39–40). Teoksen tarkoituksena on myös näyttää ”kuinka mahdottomalta tuntuvista kärsimyksistä selvitään” (mts., 39).[128]

Kuten Hutcheon (1995, 10) korostaa, ironiassa olennaista on se, mihin tarkoitukseen sitä käytetään. Ironia ei itsessään ole eettisesti ongelmallista, sillä se voidaan valjastaa myös valtaakäyttävien kritisointiin, satiiriin ja sosiaalisten hierarkioiden ympärikääntämiseen (ks. esim. Lanser 1986; Olson 2018). Ironia ei ole luontojaan myöskään kumouksellista, sillä sen käyttö voi olla valtarakenteita ylläpitävää, konservatiivista. *Aapo Heiskasen viikatetanssissa* ironiaan kytkeytyy sekä valtasuhteita pönkittäviä että niitä kyseenalaistavia käytänteitä, mikä osaltaan tuottaa ambivalentteja tunne-efektejä. Suomalaisessa sotien jälkeisessä proosassa ironia ilmenee kreikkalaisen komedian teeskentelevän veijarihahmon vaikutuksesta aina romanttisen tai modernin ironian melankoliseen itsepeilaukseen ja monimielisyyteen (Salin 2002, 29). Retorisena keinona ironia (kreik. *eirōneia*) voi viitata joko sanomisen tapaan tai *eirōniin* henkilönä, joka teeskentelee olevansa muuta kuin on tai peittää teeskentelemällä. Ironiaa on lähestytty filosofiassa koko elämää koskevana eetoksena tai asenteena, joka värittää henkilön tapaa olla maailmassa ja tulkita elämää jostakin asenteellisesta, yleensä kriittisestä ja vastahankaisesta oppositiosta tai vastakulttuurista käsin. Erityisesti romanttisessa ironiakäsityksessä toistuvat ajatukset ironiasta henkisenä harjoituksena, reittinä älylliseen ja eettiseen kasvuun, vapauteen ja jopa totuuteen. Ironia mahdollistaa itsereflektion, mutta estää samalla liiallisen itseen vajoamisen. Tällaisen ironiakäsityksen juuret ovat löydettävissä niin Friedrich Schlegelin, Kierkegaardin, Nietzschen kuin Schopenhauerin teksteistä. Sokraattinen ironia hahmottuu dialogisena vaikuttamisen keinona mutta myös koko universumia koskevassa kehyksessä: kohtalon ivana tai kosmisena voimana, joka määrittää yksilön koko elämänkulkua.[129] Romaanilajille tyypillinen, moderni ironia merkitsee yleensä eksistentiaalisen varmuuden katoa, ratkaisemattomuutta ja ambivalenssia (Hutcheon 1995, 38).

128 *Aapo Heiskasen viikatetanssin* eri käsikirjoitusversiot paljastavat, että kirjailija muokkasi myös varhaisemman teoksensa ihmiskuvausta yhä pessimistisempään suuntaan (Makkonen 1982, 245).

129 Ironian eri muodoista ks. tarkemmin Hutcheon 1995, 2–3; Konstantinou 2016, xi; Salin 2002, 32–33; Salin 2003, 184 ja 190–191.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Eettistä ironiaa painottavat näkemykset poikkeavat radikaalisti 2000-luvulla ironiaan kohdistuneesta kasvaneesta kritiikistä, joka on tosin luonnehtinut ironiasta käytyä keskustelua läpi sen historian. Viime vuosikymmenien debatille on ollut tyypillistä ironian mahdollisuuksien suhteellistaminen ja puhe ironian kuolemasta postmodernin jälkeen. Retorisena keinona ironiaa on pidetty jopa merkkinä huonosta uskosta, kyynisyydestä ja ”väärästä tietoisuudesta”, mikä on johtanut kollektiiviseen itsereflektioon ja syyllisyyteen ironian käytön haitoista, niin identiteettiä luovien vastakulttuurien kuin poliittisen keskustelukulttuurin osalta. (Hutcheon 2015, 1; Konstantinou 2016, 1–2 ja 7–8; Saresma & Tulonen 2020.) Ironinen asenne sisältää usein älyllistämistä ja etäisyydenottoa suhteessa johonkin tunteita herättävään. Ironiaan kytkeytyy myös kätkettyä tai epäsuoraa affektiivisuutta, joka pyrkii herättämään vastaanottajassa voimakkaita tunteita samalla, kun ironikko itse säilyttää viileän etäisyyden sanottuun tai sanoo itsensä irti lausumastaan. Poliittisessa viestinnässä ironia on erityisen riskialtis keino. Myös kirjallisuuden tulkinnassa se sisältää väärintulkinnan mahdollisuuksia, erityisesti jos teosta selittävä historiallinen konteksti ei ole täysin tavoitettavissa. Toisaalta ajallinen etäisyys tarjoaa mahdollisuuden tarkastella teoksia kriittisemmin suhteessa erilaisiin historiallisiin tunneyhteisöihin ja niissä tapahtuneisiin muutoksiin.

*Aapo Heiskasen viikatetanssin* aikalaistulkinnoissa ei juurikaan huomioitu ironian tai parodian kääntöpuolta: sotakritiikin kytkeytymistä kärsimyksen glorifiointiin.[130] Tarkastellessaan kielteisten, rumien tunteiden romantisointia Sianne Ngai (2005, 52) kiinnittää huomiota tapaan, jolla avantgardistiset ja modernistiset teokset etualaistavat ironisen etäännyttämisen yhtenä tuntemisen – tai tuntemisen välttelyn – muotona. Tällaisissa teoksissa korostuu tunteiden rationalisointi tai ironian ironia, jossa merkitys lipeää jatkuvasti lukijan otteesta. Kuten Ngai esittää, lukijaan vetoavat, voimakkaat kielteiset tunteet, kuten ahdistus, viha ja paranoia, esitetään eksistenssifilosofiasta vaikutteita saaneissa modernistisissa teoksissa usein hypermaskuliinisina, hermeneuttisina

130 Sari Salin (2001, ix) kiinnittää alustavasti huomiota romaanin tähän puoleen teosta koskevassa esipuheessaan Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran vuoden 2001 uusintapainoksessa.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tiedonetsinnän apuvälineinä, jotka johtavat sankarin lopulta kohti syvempää itsetuntemusta ja -tiedostusta. Tunteet, erityisesti myönteisinä koetut affektit, ilmenevät ahdistusta herättävässä suhteessa itsessä havaittuun feminiinisyyteen tai ne projisoidaan itsen ulkopuolelle: naisiin, vanhuksiin, etnisiin vähemmistöihin ja lapsiin. Ahdistuksen kokeminen – ei ilo tai mielihyvä – on vapautumisen tae, väylä todelliseen itsetuntemukseen. Ngai viittaa tässä yhteydessä mannermaisen filosofian ja myöhemmän eksistentialismin kannalta keskeisiin ajattelijoihin, kuten Kierkegaardiin ja Heideggeriin. Paljastaessaan modernin yhteiskunnan rakenteellisia vinoumia hylkiön tai sivullisen kokemat kielteiset tunteet, kuten ahdistus, inho, paranoia tai ärtymys, voivat kuitenkin käänteisesti myös tarjota ratkaisuja esiin nostamiinsa ongelmiin. Ne varoittavat vaaroista, joita sisältyy kielteisten tunteiden estetisointiin ja ihannointiin. (Ngai 2005, 3–4, 9 ja 213–215.)

Aapo Heiskanen kuuluu modernistiselle kirjallisuudelle tyypillisiin marginaalisiin henkilöhahmoihin, jotka testaavat lukijan uskomuksia ja odotuksia ihmisluonnosta sekä osoittavat empatian maatuskanukkemaisen luonteen.[131] Ironisessa teoksessa tunnevaikutusten ristiriita syntyy romaanille ominaisesta tavasta ammentaa voimakkaista, kielteisistä tunteista, joiden estetisointi tuottaa kaksoisvaikutuksen: vaikka metafiktiivisesti kehystetyt, ambivalentit tunnekuvaukset kutsuvat tarkastelemaan tarinamaailmaa kärsivän päähenkilön näkökulmasta, ne myös estävät sympatiaan tai empatiaan perustuvaa myötäelävää tunnistamista. Affektiivinen, spontaani samaistuminen päähenkilön tunnekokemuksiin tehdään teoksessa vaikeaksi. Tunnevaikutusten ristiriitaisuus kutsuu kuitenkin pohtimaan vieraantumisefektin syitä ja teoksen tunne-etiikkaa.

131 Sympatian eli myötäelävän tunnistamisen (*feeling for*) ohella on puhuttu empaattisesta tunnistamisesta tai jopa tunteen jakamisesta (*feeling with*). Kehollisesti ja spontaanisti virittyvän, kaltaisuuteen ja tunneläheisyyteen perustuvan empatian ohella voidaan puhua toisen tason empatiasta, joka perustuu kognitiiviselle prosessoinnille, toisen kokemuksen kuvittelulle ja eettiselle puntaroinnille. Kompleksinen, helppoa samaistumista "hylkivä" tai ristiriitainen kertoja tai henkilöhahmo haastaa kerronnallisen empatian rajoja. (Keen 2007, 4–6 ja 168; Hogan 2011a, 22–23 ja 260–262; Caracciolo 2013, 24 ja 26; Leake 2014, 177–178; van Lissa ja muut 2016, 44–45.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

## Murheellinen klovni sodassa

Teoksen kaksinaisiin tunne-efekteihin ja moderniin itsereflektioon kytkeytyy jo monien aikalaiskriitikoiden esittämä näkemys Tapion teoksessa esiintyvästä koomisen ja vakavan ristiriidasta (mm. Sarajas 1957, 79–80; Tiusanen 1957, 6). Vaikka romaani on täynnä viitteitä komiikkaan, se ei juuri herätä lukijassa hilpeyttä. Miksei? Kuten modernissa karnevaalissa ylipäänsä, myös Tapion romaanissa nauru on katkeraa: päähenkilön itseluotaus on hylkiösankareille ominaiseen tapaan ahdistuksen ja melankolian värittämää. Se on ailahtelua ylimielisyydestä ja kaikkeuskuvitelmista murskaavaan alemmuudentuntoon, häpeään, itseinhoon ja syyllisyyteen. Romaanissa kuvattu persoonallisuuden jakautuminen, ”hysteerinen” ekstaasi ja vakaan identiteetin puute kytkeytyvät modernin saturnalian traditioon, jonka on nähty kiteytyvän Dostojevskin tuotannossa. (Bernstein 1992, 90; Salin 2002, 20–23). Tapion romaanissa ahdistuksen ja syyllisyyden kaltaisten kielteisten tunteiden estetisointi kytkeytyy myös eri kerrontatraditioiden painolastiin, jota romaanin äänekäs kertoja itsetietoisesti kommentoi.

Eksistentiaalisen syyllisyyden ja ahdistuksen ohella *Aapo Heiskasen viikatetanssissa* etualaistuu kysymys absurdista – elämän merkityksestä tai merkityksettömyydestä maailmankaikkeudessa, joka ei noudata jumalallista suunnitelmaa tai ihmisen oikeudentajua (Ricouer 2005). Terminä absurdi (lat. *absurdus*) viittaa kaaokseen ja järjenvastaisuuteen. Musiikin käsitteenä *absurdus* merkitsee epäharmoniaa, riitasointuisuutta ja kakofoniaa. Sanan merkityspiiriin kuuluvat myös kuurous (lat. *surdus*) ja kuuroutuminen, korvien sulkeminen järjen ääneltä. Absurdi voi olla naurettavaa, typerää ja epäloogista, mutta myös jotakin ennustamatonta, jotakin, joka voi pikemminkin avata kuin sulkea mahdollisuuksia. (Cornwell 2006, 3; Gavins 2013, 1.) Kristillisen maailmanselityksen ulkopuolella absurdin juuret johtavat kreikkalaiseen tragediaan, jossa traagisen sankarin kärsimyksen todistaminen nähtiin aristoteelisen poetiikan mukaisesti väylänä teatterille ominaiseen puhdistumiskokemukseen: säälin ja pelon tunteiden kautta tapahtuvaan katharsikseen. Absurdissa teatterissa tunnistamisen hetki, *anagnorisis*, ja siten myös katharsis, jäävät miltei poikkeuksetta saavuttamatta tai ne sijoittuvat heti

https://doi.org/10.21435/skst.1479

näytelmän alkuun; hetkeen, jolloin yksilö tulee tietoiseksi absurdista. Absurdi herättää henkiin myös varhaisemman menippealaisen satiirin ja makaaberin narriperinteen. Maailmassa, jota hallitsevat kaaos, sattuma tai musertava välttämättömyys, yksilö on tuomittu lamaannuksen ja passiivisen odotuksen tilaan tai mieltä vailla olevaan toimintaan, joka tekee hänestä narrin. Toistuvat ponnisteluyritykset valuvat tyhjiin tai johtavat epätoivottuun lopputulokseen. (Cox 1978, 25; Baldrick 2005.)[132]

*Aapo Heiskasen viikatetanssissa* juuri alkanut teatterikappale ei tarjoa katsojilleen mitään täysin uutta. Silti se saa aikaan teatteriyleisössä innostuneen vastaanoton. Kyseessä on paitsi koko ihmiskuntaa koskeva murhenäytelmä, myös traaginen esitys yksilöstä, joka ei tunnu löytävän paikkaansa osana elämän absurdia teatteria. Lavalle kalman kalpeana astuva sankari – tällä kertaa Heiskanen nimeltään – kuuluu prinssi Hamletin perillisiin, melankolisiin mieshahmoihin, jotka pohtivat olemisen arvoitusta: ”[S]ähköisen äänettömyyden keskellä astuu sankari näyttämölle kalman kalpeana ja kohottaa sanaakaan sanomatta nyrkkiin puristetut kätensä ylös; hänellä on yhä vanha näyttämöiden kuningasosa: kuolla!” (AHV, 6.) Kuolemaa luokseen kutsuva hahmo on tuttu monista ikonisen aseman saavuttaneista kaunokirjallisista ja uskonnollisista teksteistä, joissa kärsivällä miehellä on kannettavanaan ”suuri, suunnaton turhuus: elämän taakka” (AHV, 7).

Tragediasta siirrytään pian toiseen tyylilajiin, komediaan. Kertoja kommentoi lavalla toikkaroivan henkilön edesottamuksia hilpeänironiseen sävyyn: ”Mahtavaa” (AHV, 7). Kertoja kuvaa myös näkymättömän teatteriyleisön tunnereaktioita. Lukijalle tarjotaan paikkaa, josta käsin lähestyä kertomusta tai ottaa siitä etäisyyttä. Yleisö yhtyy kertojan groteskiin ilonpitoon. Liikekieleltään Heiskanen vertautuu mimiikan mestarina tunnettuun Charlie Chapliniin, modernin elämän surulliseen klovniin: ”[Yleisö] tajuaa tuon surullisen tuskien hahmon näyttämöllä ja puhkeaa räjähdysmäisiin suosionosoituksiin! Koomikko! Uusi puolivuosisadan koomikko! ’Voi sinä vietävä, mikä totinen naama sillä on,

132 ”Tyhjän” kanssa silmäkkäin joutuvan ihmisen epätoivo ilmenee Camus’n teosten ohella Kafkan painajaismaisissa maailmoissa, joiden pimeyttä leikkaa absurdille ominainen musta huumori. Samankaltainen mieltä vailla oleminen, joskin raaempi ja vakavampisävyisempi, leimaa Samuel Beckettin absurdia lavastemaailmaa ja Antonin Artaudin ’julman teatterin’ makaaberia todellisuutta (Esslin 1980, 29–91; Williams 1989, 87–88).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

katsokaa, haaa-ahahaha!'" (AHV, 38.) Murhenäytelmää seuraavan yleisön ensisijaisin tapa reagoida esitykseen on nauru, riippumatta siitä, kuinka totisia näyttämön tapahtumat ovat. Kun Heiskanen vetäytyy keräämään voimia itsemurhayritystä varten, yleisö tarkkailee unen rajamailla nuokahtelevan miehen säpsähtelyä nauruaan pidätellen: "[J]otkut katsojista ihan kiemurtelevat pidätetyn naurun vallassa, toiset purevat huuliaan ja sormiaan ja uskaltavat ainoastaan vilkaista vähän silloin tällöin – niin suunnattoman huvittavaa se on" (AHV, 57).

Myös kertoja kiinnittää yleisönsä huomion kuvitteellisen teatteriyleisön tunnereaktioiden ja traagisen esityksen sisällön väliseen ristiriitaan. Nauru syntyy kontrastista, joka muodostuu murhenäytelmän ja näytelmää ympäröivän murheellisen "todellisuuden" välille. Kun taiteen etäännytyskeinot eivät ole enää käytössä, jäljelle jää paljas, raaka totuus: "Jähmettävä tosiasia. Äsken juuri kun sellaista tapahtui näyttämöllä, se sai aikaan innostuksen myrskyn, ilon ja ihailun, elämänuskon kyyneleet. Nyt tässä, karheassa maan todellisuudessa se on yhtäkkiä niin tyrmistyttävää, mykistyttävää, ettei ole kertakaikkiaan mitään sanottavaa enää." (AHV, 7.) Karheassa maan todellisuudessa ei tietenkään ole mitään sen todellisempaa kuin kertojan lavastamassa teatteriesityksessäkään. Kehystäessään kirjallista upotusta Heiskasen asuttama tarinamaailma kuorma-autoineen näyttäytyy kuitenkin sinä todellisuutena, johon muut, upotetut, kertomukset vertautuvat. Kertojan taikasanat, kuten pään nuokunnan päättävä "Pop!" (AHV, 57), kuvaavat siirtymistä metafiktion tasolta toiselle, teatterin lavalta tarinamaailman todellisuuteen. Pään nykiminen loppuu nuorukaisen herätessä unestaan, ja teatteriyleisön ilakointi etääntyy taka-alalle. Unen ja unohduksen todellisuudesta on siirrytty jälleen päähenkilön tietoisuuteen. Samankaltainen asetelma toistuu, kun tarinan ulkopuolinen kertoja kuvaa päähenkilön aamuista heräämistä:

> Noin. Siitä huolimatta, että nukkuminen välttämättä repäisee halki kulissisametin, yön – tulee aamu, mitä ei siis voisi laskujen mukaan tapahtua – uni vain painaa päätä. Hitaasti, näyttelijä esittää sen – syvään, syvään, syvään ja sitten: upp! Pää pystyyn. Hyvä! Suurenmoista! Täydellistä! Ei pienintäkään teennäisyyttä. (AHV, 55.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Koomisen voi hahmottaa teoksessa tietoisesti viljeltynä taiteellisena keinona, joka auttaa sekä tekijän että kertojan yleisöä kohtaamaan tuskallisista tuskallisimmat tosiasiat. Komedian julmuus merkitsee etääntymistä pelon, kauhun ja sympatian paineista, joita yleisö voisi mahdollisesti tuntea kärsivän klovnin puolesta tai häntä kohtaan (ks. Welsford 1968, 50–51; Salin 2008, 32). Teoksen aikalaiskonteksti, ilmestymisvuonna 12 vuotta aiemmin päättynyt jatkosota Neuvostoliittoa vastaan sekä kirjailijan omat rintamakokemukset, luo teokselle taustan, jota vasten murhenäytelmä peilautuu.[133] Hävitty sota oli monelle Itä-Karjalaa takaisin valloittamaan lähteneelle häpeää ja syyllisyyttä aiheuttava, ja myös kotirintamalla moni tunsi syyllisyyttä kuolemantoiveistaan (Kirves 2008, 400–401). Heiskasen murhenäytelmä alkaa näistä tappion tunnelmista, jotka kertoja lavastaa romaanin aluksi.

Todellisuuden ironinen etäännyttäminen liittyy Tapion romaanissa niin kielteisten tunteiden rationalisointiin kuin niille nauramiseen, mikä luo teokseen vieraannuttavaa arvojen ambivalenssia. Kuten Sarajas (1957, 79) toteaa, Tapion kirjallisessa klovneriassa sodan jälkeiseltä epätoivolta kielletään arvo "lyömällä se katkeraksi leikiksi". Osaltaan kyse on epätoivon ja inhimillisen haavoittuvuuden kiellosta ja häpäisystä. Toisaalta klovneria on itsessään epätoivon ilmaus. Kertojan ironinen asenne suhteessa päähenkilöön voidaan monessa kohdin palauttaa makaaberiin dialogiin, jota Heiskanen käy itsensä kanssa. Juuri nämä keskustelut sekä luovat että kyseenalaistavat murhenäytelmässä rakentuvaa, eettisesti vieraannuttavaa ironiaa paljastamalla päähenkilön julmuuden itseään kohtaan. Lukija kohtaa teoksessa Heiskasen lisäksi hänen sotasairaalassa syntyneen toverinsa, Abramin, joka muistuttaa Dostojevskin tuotannosta tuttuja kaksoisolentoja. Persoonallisuuden osa on syntynyt tilanteessa, jossa nuorukainen on henkisen kestokykynsä rajoilla:

> Selvitettäköön nyt tämä Abram tässä. Siis salaperäinen ääni tuon saapuneen nuoren miehen veressä, tai kuviteltu hahmo, toveri. No,

133 Sen lisäksi, että kirjailija itse osallistui jatkosodan taisteluihin sen myöhäisvaiheissa, hän myös kirjoitti osan teoksestaan sodassa kuulemiensa juttujen pohjalta. Romaanihenkilön nimenvalintaan on saattanut vaikuttaa Rukajärvellä valistusupseerina toiminut A. E. Heiskanen, joka palveli kirjailijan kanssa samalla rintamalohkolla. (Valkonen 2003, 22.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> miten tuon määrittelisi: joka tapauksessa hänen kaikkien aistiensa – ei toteama, todellakaan, mutta sen sijaan hyvin voimakkaasti ikään kuin aavistama. Se on todellisuudessa eräänlainen ihmishahmoinen utuolento, jäännös, tai arpi hänen vaikean haavoittumisensa ja sen jälkeisen kriisikauden ajoilta sotasairaalassa. Selittymätön ongelma, joka on jäänyt askarruttamaan hänen mieltään. (AHV, 39.)

Ei ainoastaan Heiskanen itse, vaan myös sairaalan henkilökunta on tiennyt Abramin olemassaolosta. Sairaanhoitaja Elisabet on kertonut potilaalle kaksoisolennon läsnäolosta tämän tullessa tajuihinsa pitkän tiedottomuuden jälkeen. Kuumeisen potilaan hourupuheet ovat olleet groteskia kaksinpuhelua isännän ja hänen toverinsa kesken: ”[H]eikko henki ja sen tuntematon, persoonallisuuden lopullisen hajoamisen rajoilla tapaama seuralainen harjoittivat fantastista ja kaikessa karmeudessaan lennokasta ilonpitoa, hirvittävän naurun säestämää filosofista dialektiikkaa kahdenkeskisessä olotilassaan” (AHV, 40). Siinä missä Heiskasen vastaus maailmassa olemisen absurdiin tilanteeseen on itku, Abramin ratkaisu on nauru. Koominen kuvataan keinona etäännyttää tuskallisuudessaan kestämätön tilanne: ”Niin kuin – ihmeellistä! – miehen huulilta usein purkautuu juuri nauru eikä huuto kun häneen oikein kipeästi sattuu, kun hän ajattelee, kuinka mahdottoman kipeätä yleensä voi ihmiseen tehdä” (AHV, 31).

Abramissa ruumiillistuu toisen ihmisen ja itsessä olevan inhimillisen surmaamiseen liittyvä haava, joka johtaa persoonallisuuden hajoamiseen. Kaksoisolento on ”jäännös” tai ”arpi”, joka jää elämään Heiskasen haavoittumisen jälkeen. Abramin tehtävänä on toimia milloin järjen äänenä, milloin mieltä nostattavana makaaberina humoristina. Kahden minuuden osan välisessä dialogissa mennyt ja nykyhetki lomittuvat. Sotamies vertaa nykyhetkessä kokemaansa pakokauhua ja ahdistusta laskuvarjonsa varaan jättäytyvän sotilaan huimaukseen:

> Hän oli ollut kaukopartiomies sodassa ja nyt hänellä on samanlainen kauhea olo kuin lentokoneessa, josta piti hypätä tyhjyyteen epätietoisena kaikesta, laskuvarjosta, alastulon onnistumisesta,

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> mahdollisesta vihollisyllätyksestä heti maassa vastaanottamassa ja niin edelleen. Hän muistaa sen. ”Mutta sekin täytyi kestää. Jotakin särkyy aina ihmisessä kun hänen on tehtävä sellaista, pakotettava itsensä siihen. Siihen pystyy kyllä, mutta siinä särkyy aina jotakin hyvin haurasta, kallisarvoista, sisimmässä. Mutta pystyi. Montakin kertaa. Täytyi”, ajattelee hän. (AHV, 30–31.)

Hyppy tyhjyyteen rinnastuu Heiskasen itsemurhayritykseen, jota seuraa toinen, menetelmältään hiotumpi antautuminen kuoleman vaaraan. Heiskasen ajatuspuheessa esiintyy tässä jälleen ”se”, jota ei nimetä, mutta joka näyttäisi viittaavan selviytyjän syyllisyyteen ja katumukseen sodan aikaisista teoista. Kärsimyksen kausina Abram näyttäytyy sielunvihollisena, joka houkuttelee Heiskasta yhä syvemmälle kuolemanhoureisiin, epätoivoon ja muiden ihmisten hyödyntämiseen. Hänet kuvataan toisinaan myös viinapiruna tai kärpäsenä, joka ilmestyy Heiskasen taskukelloon piinaamaan miestä kesken delirium-painajaisen.

Maskuliinisen luonteenlujuuden ihanne ja saavuttamattomuus korostuvat kuvauksessa Heiskasen tuskaisesta matkasta kohti Rasvangin kylää. Istuessaan kuorma-autossa muiden sodasta palaavien miesten kanssa Heiskanen pyrkii parhaansa mukaan hillitsemään sotasairaalassa puhjenneita ruumiillisia oireitaan. Mielen ja kehon hallitsemattomuus aiheuttaa kipua ja häpeää: ”Hyvin jyrkän tosiasian toteaminen sattuu kauheasti kuin ruostuneen rautanaulan lyönti tajunnan seinään: [– –] Hysteria, hysteria, hysteria” (AHV, 18). Toisaalla Heiskanen toteaa, että hänen sydämensä on kuin ”hetkenlapsi” tai ”väsyttävän, tappavan tunteellinen nainen” (AHV, 54), joka hänen on naitava vastoin tahtoaan. Kuten monien aikalaisten, myös Tapion teoksissa päähenkilön käsittelemättömät tunne-elämän ongelmat ilmenevät paitsi maskuliinisuuden kriisinä, myös kärsimyksen ihannointina ja misogynistisenä itsepeilauksena, jotka kumpuavat ”miehisyyden myyt[in]” (Valkonen 2003, 170) murtumisesta.

Tapion teoksessa näkyy myös Mäkelän piirissä käyty keskustelu modernistiselle rappiotaiteelle ominaiseksi väitetystä tekotaiteellisesta erikoisuudentavoittelusta ja pessimismistä, jonka modernismin kannattajat ottivat vastaan, Linnan (1962, 306) sanoja mukaillen, ”riehakkaan

https://doi.org/10.21435/skst.1479

innostune[esti]” (ks. Makkonen 1991, 155–156). Ristiriita teoksissa rakentuvan ahdistuksen kuvauksen ja ”tuhon evankeliumia” (Linna 1962, 306) juhlistavan vastaanoton välillä vieraannutti osaa kulttuuriväestä. Tapion metafiktiivinen romaani kommentoi tätä ristiriitaa. Romaaniin rakentuvat yleisöt ja vastaanoton mallit hahmottuvat osana metakirjallista leikittelyä, jossa etäännyttämisen tekniikasta itsestään – mukaan lukien siihen turvautuvasta päähenkilöstä – tulee kärjekkään ironian kohde. Heiskasen edesottamuksia seuraavan yleisön naurunremakkakaan ei lopulta tarjoa tekijän yleisölle mallia, joka johtaisi säälin, pelon tai kauhun purkautumiseen; puhdistavaan tai vastaanottajaa uudistavaan taide-elämykseen. Vastustavan lukutavan esiin houkuttelu on lopputulosta ironian ja metafiktion yhteispelistä, joka toimii teoksessa etäännyttävää lukemista vastaan yhtä lailla kuin sen puolesta. Tämä kaksinapaisuus paljastaa myös esteettis-älyllisen etäännyttämisen ongelmat.

## Itsen kertominen ja metafiktiiviset pe(i)lit

Tapion metafiktiivisessa romaanissa affektiivisesti latautunut ironia on sekin itsensätiedostavaa. Käsite metafiktio viittaa kertomakirjallisuuteen, joka sisältää viittauksia paitsi omaan fiktiivisyyteensä myös kielellis-kirjalliseen luonteeseensa. Suhteellisen laajasti 1980-luvun kirjallisuudentutkimuksessa kartoitettu metafiktion käsite on liitetty pelillisyyteen, älylliseen leikkiin, etäännyttävään ironiaan ja erityisesti postmoderniin kirjallisuuteen (esim. Hutcheon 1980 ja 1988; Waugh 1984; McHale 1987). Metafiktion on usein ajateltu estävän lukijan tunnetason eläytymisen tarinamaailmaan. Metafiktiivinen teos kutsuu lukijaa kiinnittämään ensisijaisesti huomiota rakentumisensa ehtoihin, jolloin esitettyä todellisuutta katsotaan rationaalisesta – ja usein nimenomaan ironisesta – näkökulmasta.

*Aapo Heiskasen viikatetanssi* on kuitenkin osoitus metafiktion toisenlaisesta käytöstä. Metafiktion ja ironian suoraviivaista samaistamista älylliseen ja rationaaliseen voikin kritisoida romaanin valossa ainakin kahdesta eri syystä. Ensinnäkin Tapio käyttää metafiktiivisiä kommentaareja paitsi etäännyttämisen tarkoituksessa, myös rakentaakseen

https://doi.org/10.21435/skst.1479

niiden avulla teokseen uuden kokemuksellisen tason, joka peilaa niin luomisprosessiin kuin lukemiseen liittyviä tunteita. Kuten metafiktiota koskeva uudempi tutkimus osoittaa, itserefleksiiviset kommentit ohjaavat lukijoita eläytymään fiktioon useilla eri tasoilla samanaikaisesti. Mielikuvitus toimii kaksoisvision periaatteella: lukija myötäelää fiktion maailman tapahtumia ja henkilöhahmojen kokemuksia, myös niistä kaikkein shokeeravimpia, mutta samanaikaisesti tiedostaa lukemansa fiktiivisen luonteen. (Polvinen 2017, 136–139; ks. myös Polvinen 2013, 176.) Lukija voi siten asettua vieraannuttavaksi kokemansa hahmon nahkoihin tavalla, joka ei tosielämässä olisi mahdollinen tai reflektoida lukemaansa (eettisen) etäisyyden päästä (Keen 2007, 131; van Lissa ja muut 2016, 43–45). Etäännyttävä lukemisen tapa korostuu silloin, kun teos etualaistaa metafiktion keinoin oman ”synteettisen” luonteensa (Phelan 2005, 20), mutta näin ei välttämättä tapahdu. Tapion romaanin itsensätiedostavuus osoittaa, ettei ironiakaan ole retorisena strategiana automaattisesti etäännyttävä keino. Sen käyttö voi tuottaa monenlaisia tunnereaktioita huvittumisesta ja mielihyvästä ärtymykseen, moraaliseen närkästykseen, raivoon ja vihaan (Hutcheon 1995, 14–15 ja 38). Tapion romaani on tarkoituksellisen provokatiivinen, mutta se kuvaa ironisesti etäännytettynä myös päähenkilönsä aitoa kärsimystä.

Metafiktiiviset ja intertekstuaaliset kommentaarit katkovat alusta saakka Heiskasen unenomaista todellisuutta, jossa on käynnissä jatkuva julma teatteri. Yön aikana Heiskanen on kertojan mukaan ollut ”draaman päähenkilö”, joka on kantanut ”yli-inhimillisen raskasta roolia” (AHV, 51). Tarinamaailmaa hetkellisesti verhoava yö – ja päähenkilön tiedoton uni – on ”kulissisamettia”, joka vertautuu näyttämöä katsomosta erottavaan esirippuun. Itsetietoisuuden raskasta taakkaa kuvitetaan Tapion romaanissa myös erilaisin metafiktiivisin upotuksin ja identiteettipelein, jotka heijastavat Heiskasen tietoisuutta itsestään romaanihenkilönä. Erityisesti teoksen alussa päähenkilö on korostetun kirjallinen luomus, joka kävelee paperilla kirjallisten esikuviensa viitoittamia teitä tai toikkaroi lavalla kuin näyttelijä, joka hallitsee osansa täydellisesti. Heiskanen tuntee elävänsä keskellä näytelmää, johon hänelle on kirjoitettu vailla vapaata tahtoa olevan kärsijän rooli:

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> – Onko tämä tosiaan totta, nyyhkyttää hän [Heiskanen] ääneen; hän on painanut kasvonsa manttelin hihaan. Mutta sitten hän kohottaa katseensa. ”Onko tämä tosiaan totta”, hän ajattelee äänettömästi, ”eikä vain olematonta, huumaavaa keksintöä, jonkun minulle ihan tuntemattoman henkilön mielikuvitusta, joka hellittämättä, jostain onnettomasta syystä, josta on hänelle itselleen etua, painaa minua suoraan hautaan, ja minun on toteltava häntä täällä? Kenties minä tietämättäni kävelen hänen paperillansa! Hän on tehnyt suunnitelmansa, vetää viivaa ja minä tuijotan sokaistuna vain sitä ja seuraan sitä sitä mukaa kuin sitä syntyy. Kuka tietää, ehkä joku koko ajan toistaa yhtä ja samaa lyhyttä käskyä ’mene, mene! nyt niin, hähä, nyt niin! siitä vain, siitä, siitä!’ Käskyä, joka on niin minut vallannut, että tottelen kuin käärme lumoojan huilua. Hyvä luoja, onko tämä… voiko tämä olla totta? Se voisi olla! Onko tässä hirvittävässä pimeydessä vieras silmä, joka seuraa minua, joka on päättänyt likvidoida minut?” (AHV, 42–43.)

Katkelmassa kuvastuu illuusio luomisen tilanteesta tässä ja nyt, ikään kuin päähenkilö tulisi hetkeksi tietoiseksi paitsi itsestään myös luojastaan, toisin sanoen tekijästä, joka on sommitelmassaan varannut Heiskasen osalle pelkkää kärsimystä ja kuolemaa. Metafiktiivisessä kerronnanjaksossa korostuu myös päähenkilön tietoisuus eri todellisuuksien välisistä rajoista. Fiktion lakien mukaisesti romaanihenkilön kohtalona on olla tietämätön toimijoista, jotka ovat kerronnallisessa hierarkiassa häntä ylemmällä tasolla, tarinamaailman ulkopuolella. Heiskanen voi metafiktiivisen romaanin päähenkilönä aavistaa vain etäisesti jonkun tuntemattoman henkilön vaikutusvallan olemiseensa. Pimeydestä katsova ”vieras silmä” viittaa luojahahmoon, joka rinnastuu kirjailijan ohella tarinaa vaihe vaiheelta rakentavaan lukijaan. Heiskasen on seurattava sokeasti, kuin hypnotisoituna, hänelle määrättyä kohtaloa: ”[M]inun on toteltava häntä täällä”. Myös kertoja on tietoinen omasta vaikutusvallastaan henkilöhahmon kohtalon muovaajana. Hän on myös vakuuttunut omasta kyvystään saada Heiskanen lopulta uskomaan ympäröivän todellisuuden aitouteen ja omaan itseensä: ”Todellisuuden illuusio on täydellinen. Nuori mies huomaa kyllä pian itsekin.” (AHV, 43.) Fiktion

https://doi.org/10.21435/skst.1479

lumousta korostavat taikasanat, jotka hahmottuvat toisinaan kertojan kommenteiksi (”pop!”), toisinaan päähenkilön itse itselleen lausumiksi käskyiksi (”upp!”), jotka ovat kuin hypnotisoijan puhetta suggeroivalle.

Henkilöä kahtaalle repivä tilanne, halu samanaikaisesti elää ja kuolla, ilmentää kokemuksellista ristiriitaa, joka toimii romaaniin kerrottavuutta tuottavana tilanteena. Persoonan jakautumisen varaan rakentuva juonenkuljetus esitetään Tapion romaanissa toistuvasti metafiktiivisesti kehystettynä. Romaanin keskeisteemaan, itsemurhaan, viitataan jo romaanin ensimmäisessä luvussa, joka on merkitty otsikolla ”Pakolainen”. Vietettyään puoli vuotta haavoittuneena sotasairaalassa Heiskanen on tullut Rasvangin kylään kuin sattumalta. Hän on sota-aikana kuullut tuntemattoman miehen selostavan kotipaikkansa sijaintia tämän piirtäessä karttaa tupakkalaatikon pohjaan. Miehen mukaan hänelle on jo tähtiin kirjoitettu luonnoton kuolema, joka vie suoraan helvettiin. ”Jäppä-pojan” piirtämä kartta on jäänyt elävänä Heiskasen mieleen, ja nyt hän seuraa sen viitoittamaa tietä kuin liekaan pantuna. Mies seuraa mielessään piirtyvää viivaa, kunnes on pakko pysähtyä: ”Kartta pitää paikkansa, ainakin tähän saakka. Siihen hän on pysähtynyt, vasemmalle puolelle tien reunaan ja itkee. Klovni.” (AHV, 42.) Käskyjen voimasta henkilöhahmo liikkuu näyttämöllä nykien, mekaanisesti ja animoituna, kuin marionetti tai miimikko, joka vaeltaa maailmassa kodittoman pakolaisen tavoin.

Kuvatessaan Heiskasen ja Abramin yhteistä taivalta Tapion kertoja kommentoi ja suggeroi myös lohtimassaan teatteriyleisössä esiin kauhureaktioita. Naurun sijaan näytelmän katsojia saattaakin alkaa yllättäen heikottaa ja huimata. Murhenäytelmän lavasteissa, Rasvangin kylässä yöllä valaistu ikkuna rinnastuu hätäuloskäynnin valoon, joka teatteritilassa opastaa katsojaa ulos, tarvittaessa vaikka kesken näytöksen:

> Voisi sanoa: niin kuin sellainen pieni merkkivalo, joka teatterissa palaa koko näytöksen ajan osoittamassa, missä varauloskäytävä on. Ja johon voi myös – joskus, kesken rajun kohtauksen, kun pakkaa heikottamaan – kääntää katseensa, hiljaa ja yksinään ja kenenkään huomaamatta varmistaa todellisuuden: tämä on vain teatteria, ei tämä totta ole, ei tämä tapahdu. (AHV, 60.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Pimeydessä loistava merkkivalo on kuin kirjailijan vinkkaus lukijalle, joka tuntee ahdistusta päähenkilön umpikujan edessä ja saattaa jopa haluta jättää kertomuksen kesken. Hätäuloskäynnin merkki viittaa toisaalta niihin lukuisiin metakirjallisiin vihjeisiin, jotka antavat lukijalle säännöllisin väliajoin muistutuksen siitä, että hän on tekemisissä fiktion, ei todellisuuden, kanssa. Fiktioon uppoutuminen voi herättää lukijassa voimakkaita affekteja ja tunteita. Yhtä lailla lukemisen lopputuloksena voi olla ikävystyminen ja tympääntyminen kertojan jatkuvan jaarittelun ja jahnauksen vuoksi. Kertojan kommentointi pysäyttää toistuvasti juonen ja vie sitä kohti yhä uusia umpikujia. Lukijalla on kuitenkin mahdollisuus myös esteettiseen etäännyttämiseen ja tarvittaessa ulospääsy tarinamaailmasta.

Päähenkilön lisäksi myös tekijä ottaa tarinamaailman todellisuudessa erilaisia hahmoja ja rooleja. Kirjailijaan rinnastuu erityisesti näyttämölle yllättäen astuva ”ohjaaja” sekä ”teatterinjohtaja”, joka toimii samalla näytelmän kertojanäänenä: ”Voitaisiin inspiroida, manata tähän vaikkapa itse teatterinjohtaja – nimittäin ihan asiallinen todellisuus tässä, – ja kysyä häneltä: ’Niin, voisitteko valaista hiukan näytelmän taustaa. Muutamalla sanalla. Näyttämöllä, esimerkiksi, on niin tavattoman hiljaista?’” (AHV, 52.) Teatterinjohtajan tehtävänä on esitellä näytelmän taustoja ja samalla täyttää tarinamaailman hiljaisuus päähenkilön nukkuessa. Syntyy romaanikokonaisuutta peilaava upotus, joka tiivistää tulevia kerronnan jaksoja ja toimii samalla romaanin ekspositiona: ”Niinpä tässä onkin kysymyksessä tarina nuoresta ylioppilaasta, joka aikoinaan joutui vieraitten vaikutteiden piiriin, pikku-filosofien, jotka omalla tavallaan tutkivat ja tulkitsevat elämän tarkoitusta. [– –] Seurauksena oli, että viisi vuotta sitten hän pakeni silmittömästi yliopistoa. Sotaan.” (AHV, 53.) Heiskasen kärsimyksen alkuympäristöksi kuvataan tässä yhteydessä myös lapsuuden hämäläinen sydänmaa, jonne palataan myöhemmin teoksen toisessa luvussa ”Jäljillä”. Itsemurhasuunnitelma on vastaus tähän alkuperäiseen taakkaan ja opintojen tuottamaan paineeseen, joita nuorukainen on paennut rintamalle, hakeakseen itselleen entistä suurempia vastuksia ja niiden voittamisesta seuraavia riemun tunteita.

Romaanin lukuisat aloitukset tuottavat vaikutelman siitä, että romaani etsii vauhtia, kuin uutta ongelmaa ja jännitettä, jota lukijaa pyydetään

https://doi.org/10.21435/skst.1479

seuraamaan. Kuten Makkonen toteaa, romaanin kaikki kertomuslinjat – lopun suurta viikatetanssia lukuun ottamatta – päättyvät umpikujaan. Niiden on tarkoituskin päättyä umpikujaan, sillä romaani rakentuu tarina-aineksesta, jonka avulla harjoitetaan ”menetelmää”, suurta loppuratkaisua ja päähenkilön pelastusta. (Makkonen 1991, 22 ja 31.) Heiskasen yhtäkkinen vapautuminen kertojan ja tekijän vallasta romaanin alkupuolella hahmottuu eksistentialistisen tai absurdin romaanin periaatteiden mukaiseksi juonelliseksi ratkaisuksi. Kun murhenäytelmän pääosan esittäjä lausuu ensimmäiset ”alkuperäiseen rooliin kuulumattomat vuorosanat” (AHV, 37), yleisö hiljenee. Päähenkilön kaksoisolento, Abram, on astunut näyttämölle. Hiljaisuudesta esiin noussut hahmo ei hyväksy kuolemaa päähenkilön kohtaloksi, vaan tahtoo viedä näytelmää toiseen suuntaan. Tässä kohden myös näytelmää seuraava yleisö purskahtaa nauruun: lavalle on ilmaantunut klovni, jonka kaksikasvoisuus synnyttää yleisössä riehaantuneen reaktion. ”Vai niin. Vai sitä se kartta siis oli”, (AHV, 38) Heiskanen hymähtää ymmärtäessään Abramin suunnitelmat.

*Aapo Heiskasen viikatetanssissa* risteävät kaksi keskeiskysymystä, jotka luonnehtivat Camus’n absurdin filosofiaa: itsemurha ja ihmisen kuolemaa uhmaava kapina. Esseessään *Sisyfoksen myytti* Camus kuvaa aikakaudelleen tyypillistä ahdistuksen ilmapiiriä. Lisäksi essee on klassinen esimerkki absurdista tekstistä, jossa tunnerekisterin muutos osoittaa keskushenkilön, jumalten proletääriksi tuomitun kuningas Sisyfoksen, tietoiseksi tulemisen hetken hänen pyörittäessään manalassa kiveä ylös vuorenrinnettä. Palatessaan alas vierivän kiven luo aloittaakseen urakkansa jälleen alusta hän kokee elämän mielettömyyden keskellä nykyhetkessä virtaavaa onnea.[134]

Myös *Aapo Heiskasen viikatetanssissa* kuoleman kynsistä paennut ja elämän valinnut maanpakolainen tuntee yhtäkkistä ”viileätä riemua” (AHV, 92). Vasta kuoleman kynnyksellä käynyt ihminen aistii olemassaolonsa täydesti, aistivoimaisesti: ”[V]ain yksi on iloinen, sydän, välittämättä vähääkään isäntänsä onnettomuudesta: ilo! ilo! ilo!” (AHV, 35).

134 Tapion tiedetään tutustuneen Camus’n esseeseen välillisesti, Toivo Pekkasen esitelmää referoivan lehtijutun pohjalta (Makkonen 1982, 163–164).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Heiskanen kokee samanlaisen voimakkaan elämyksen kohdattuaan kodittomaksi jääneen evakkovanhuksen, jonka kuihtunut, mutta elämäniloinen olemus saa sotamiehen tiedostamaan oman nuoruutensa. Hän ymmärtää, että haasteena ei ole kuolla, vaan löytää oikea tapa elää. Uudelleen itsensä löytänyt ihminen rinnastuu vastarakastuneeseen: ”[Hän] kulkee ihmisvirrassa edes takaisin kasvot loistaen ja manttelin napitus auki kuin hurjasti rakastunut nuorukainen vastatuuleen – ei, vielä enemmän! Ei päästä rakastumalla näihin onnen mittoihin.” (AHV, 98.) Lukijan tehtävänä on seurata päähenkilön harhailua elämänsä umpikujissa ja lopulta löytää hätäuloskäytävä, joka johtaa ulos romaanisommitelman ja samalla ahdistuksen ja syyllisyyden sokkeloista. Kirjailija ohjaa tätä prosessia, mutta päähenkilölle, kuten myös lukijalle, on annettu ainakin näennäinen valta kyseenalaistaa tarinamaailman luojan päätöksiä ja ottaa niihin etäisyyttä.

## Taakankantajat ja elämisen taide

Tapion modernistisessa poetiikassa kansallisten ihanteiden tilalle nousee yksilöllinen elämän runous tai elämisen taide, joka näyttäytyy itsen stilisoinnin ja ironisen etäännyttämisen tendenssinä. Ennen rintamalle lähtöään Heiskanen on kuulunut Taakankantajiksi kutsumaansa boheemiryhmään. Aiemmassa Tapio-tutkimuksessa Taakankantajien on tulkittu viittaavan yhtäältä eksistentialisteihin, toisaalta 1920-luvun koneromantiikkaa ja ekspressionismia viljelleisiin Tulenkantajiin (mm. Makkonen 1991, 157).[135] Laaksosen (1995, 260) mukaan Tapion viittaus nykymoderniin pessimismiin viittaa ennen kaikkea Schopenhauerin tekstien suomennoskokoelmaan *Pessimistin elämänviisaus* (1944), jonka tiedetään kuuluneen kirjailijan vakiolukemistoon. Itse näen Taakankantajien edustavan nihilististä elämänasennetta ja filosofista oppijärjestelmää, joka ei ole suoraan samaistettavissa varhaisempaan eksistenssi-

135 Taakankantajat voi nähdä intertekstuaalisena viittauksena muun muassa Unto Seppäsen vuonna 1927 ilmestyneeseen ekspressionistiseen novellikokoelmaan *Taakankantajat.* (Makkonen 1982, 168; Valkonen 2003, 23 ja 121.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

filosofiaan tai ranskalaiseen eksistentialismiin, mutta josta Heiskasen uusfilosofiaksi kutsuma, tarkemmin määrittelemätön elämänkatsomus ammentaa. Vaikka Taakankantajien ideat herättävät Heiskasessa vastenmielisyyttä, ne menevät nuoren miehen ”veriin ja hermoihin” vastustamattomasti ja ottavat hänet kokonaan ”valtoihinsa” (AHV, 123). Taakankantajien ”vieraille vaikutteille perustuva”, ”ou[to] ja sairaalloi[nen] elämäntuska”, ”pikkufilosofia” ja ”valhesyvämietteisyy[den] huuma” (AHV, 123) inhottavat Heiskasta, mutta samalla hän edustaa Taakankantajaa tyyppisimmillään.

Heiskanen itse kommentoi taipumustaan nähdä todellisuus esteettisin silmälasein, joko koomisten tai traagisten efektien värittämänä. Vaihtoehtoinen tapa lukea kertojan ironiaa onkin lähestyä sitä suhteessa elämän runouteen eli elämännäkemykseen, jossa raa'an arkitodellisuuden päälle pyritään liimaamaan murhenäytelmistä tuttu sentimentaalinen, pateettinen ihanteellisuus tai komedian groteski nauru. Taakankantajien filosofian ja elämän väliseen kuiluun palataan toistuvasti romaanin kuluessa. Kysymys kiteytyy Heiskasen rakentamassa ajatuskuviossa kolmesta elämänpolusta, joista yksilön on valittava oma reittinsä. Nämä reitit muuntelevat Kierkegaardin *Joko tai* -teoksessaan (1843, *Enten – Eller*) esittämää jakoa esteettiseen, eettiseen ja uskonnolliseen eksistenssitasoon: ”[J]os tässä maailmassa lavastetaan ihmisen eteen rinnakkain kolmen eri tyylin elämäntiet: runollinen, sitten täysin valheellinen pateettinen, vain nimeksi naamioitu sekä vielä kolmas, puhtaasti todellinen, niin mitä tapahtuu?” (AHV, 267.) Huomionarvoista on, että elämänpoluissa on kysymys tyylistä ja lavastuksesta, ei niinkään elämästä itsestään. Heiskasen mukaan puhtaasti todellinen elämä on vaihtoehdoista mieluisin, mutta myös vaikein saavuttaa. Päästäkseen tälle todellisen elämän reitille yksilö ajautuu etsimään oikopolkuja muilta suunnilta. Ensin hän etsii vastausta toiseksi mieluisimmalta polulta, joka on runollisen tyylin reitti. Kunnes hän väistämättä päätyy kaikkein helpoimmalle tielle ja kaikkein tyypillisimmälle: valheellisen patetian tielle. Heiskasen mukaan Taakankantajien taipumus lavastaa elämänsä taiteeksi tai nähdä se esteettisesti värittyneenä edustaa patetiaa syvimmillään. Valheellisuutta edustaa myös Taakankantajien pessimismi, angstin ja kärsimyksen etualaistaminen sekä uskon puute. Intellek-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tuellin boheemiryhmän ideat ovat alusta saakka herättäneet Heiskasessa vastenmielisyyttä, mutta samalla vanginneet hänet kuin käärmeenlumoaja vangitsee kohteensa.

Luodessaan katseen Taakankantajan menneisyyteensä Heiskanen ymmärtää valinneensa poluista valheellisimman. Oivallus syntyy ensimmäisen kerran Heiskasen istuessa Rasvangin kahvilassa tupakoimassa ja suunnittelemassa seuraavaa siirtoa itsemurhasuunnitelman kariutumisen jälkeen. Heiskanen kuuntelee levysoittimessa soivaa musiikkia ja muistaa yllättäen runoparaabelin Buddhan ja paimenen välisestä keskustelusta:

> P a i m e n: – Ateriani on valmis, olen lypsänyt vuoheni, majani on lukittu, lieteni on sytytetty. Valuta sadettasi, taivas, niin paljon kun haluat.
>
> B u d d h a: – Minä en tarvitse ruokaa enkä maitoa, tuulet ovat majani, lieteni on sammunut. Valuta sadettasi, taivas, niin paljon kuin haluat.
>
> P a i m e n: – Minulla on härkiä ja lehmiä, minulla on perintömaita ja sonni, jolla astutan lehmäni. Valuta sadettasi, taivas, niin paljon kuin haluat.
>
> B u d d h a: – Minulla ei ole härkiä eikä lehmiä eikä mitään laidunmaita. Minulla ei ole mitään. En pelkää mitään. Valuta sadettasi, taivas, niin paljon kuin haluat.
>
> P a i m e n: – Minulla on kuuliainen ja uskollinen paimenetar. Jo vuosikausia hän on ollut vaimoni ja olen iloinen saadessani kisata hänen kanssaan öisin. Valuta sadettasi, taivas, mielin määrin.
>
> B u d d h a: – Minulla on kuuliainen ja vapaa sielu. Jo vuosikausia olen harjoittanut sitä ja opetan sitä kisaamaan kanssani. Valuta sadettasi, taivas, mielin määrin. (AHV, 122.)

Heiskanen ei saa heti kiinni mistä mieleen tullut runo ja taustalla yhtäaikaisesti soivan iskelmämusiikin tyyli häntä muistuttavat. Makkosen mukaan sävelmässä on kyse suomalaisiskelmästä, jonka sanat (”Suru mulle näytti paremmin kuin riemut kuin olit kallis mulle, armahin”) kiinnittävät nuorukaisen huomion sentimentaalisuudessaan. Runo-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

paraabeli puolestaan esiintyy miltei sellaisenaan Niko Kazantzakiksen teoksessa *Kerro minulle Zorbas* (1946, *Víos kai Politeía tou Aléxi Zormpá*), jonka kertoja – filosofi, kirjailija ja kirjaviisas – lumoutuu työmies Zorbasin elämänilosta. (Makkonen 1991, 81–83 ja 175.) Levyltä kuultu iskelmä on mahdollista lukea myös käänteisenä viittauksena Sartren *Inhoon*, jossa Roquentin kokee vapautuvansa kuvotuksesta kuullessaan kahvilassa jazzsävelmän: ”*Some of these days / you'll miss me honey*” (I, 250). Sävelmä herättää kuulijassa oudon kaipauksen. Musiikki, joka ilmaisee tekijöidensä sietämätöntä kärsimystä maltillisesti, *on* jossakin olemassa olevan tuolla puolen. Luova teko on vapauttanut juutalaissäveltäjän ja afroamerikkalaisen laulajan synneistään ja oikeuttanut heidän olemassaolonsa. Roquentin on kuin ”luitaan myöten kohmettunut kulkija, joka odottamattaan on joutunut lämpimään huoneeseen” (I, 252).

Heiskasen mielessä Taakankantajien houreinen elämänfilosofia rinnastuu Buddhan tiehen. Hän pilkkaa Buddhaa kuvana idealistista, jonka kohtalona on kokea arkirunouden karvas kääntöpuoli: ”Tuollainen Buddha... No se voi menestyä paperilla, mutta todellisuuden maailmassa se kuolee ensimmäiseen kovaan paikkaan kuin torakka pakkasessa” (AHV, 125). Valheellisinta runossa on Heiskasen mukaan se, että ”B. on sankari ja paimen sivuhenkilö” (mp.), vaikka juuri heistä jälkimmäinen edustaa luonnollista, todellista ihmistä.[136] Mikä sitten on se puhtaasti todellinen elämä, josta Heiskanen unelmoi ja jolle sekä Taakankantajan että Buddhan tien valitseva yksilö saa hänen mukaansa heittää hyvästit? Heiskanen ajattelee löytäneensä tällaisen todellisuuden kansanmiesten työmailta. Urakkaa tekevien miesten ruumiillisissa ponnisteluissa on pakotonta voimaa ja tarmoa. Taakankantajien autenttisuus näyttäytyy tässä maailmassa vieraantumisena todellisesta elämästä ja sodan jälkeisen kansakunnan rakennustyöstä. Ruumiillinen, terve ponnistelu ja spontaani elämänilo asettuvat yhtäältä Buddhan kärsimystä painottavaa

136 Sivullisen ongelmaa käsittelevä Wilson näkee esimerkiksi Siddhartha Gautaman elämää kuvaavan Herman Hessen *Siddharthan* (1922) eksistentialistisena teoksena, joka lopulta tuottaa pettymyksen vastauksia etsivälle lukijalle. Teos ei kuvaa Buddhan vaan Buddhan opin hylkäävän munkin elämää. Saksankielisen alkuteoksen alaotsikko *Eine indische Dichtung* viittaa ”intialaiseen runoelmaan”, mutta Wilsonin (1958, 67) mukaan Hesse ei ole länsimaisena ihmisenä ymmärtänyt buddhalaisuuden ydintä teosta kirjoittaessaan.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

elämänkieltäymystä, toisaalta Taakankantajien boheemia älyllisyyttä ja elämäntuskaa vastaan: ”Suurta! Suurenmoista! Kaunista! Yksinkertaista!” (AHV, 268.) Tarkkaillessaan miesten työskentelyä Heiskanen tulee entistä tietoisemmaksi omista luonnottomista paineistaan, jotka toimivat esteenä lukujen etenemiselle: ”Samanlaista sen täytyy olla kaikilla aloilla [– –] Yhtä mutkatonta, ongelmatonta, estotonta ja sujuvaa ja ylevää. Aivan varmaan. Ellei näin ole laita, ei vika ole työssä, se on tekijässä: ihminen on käsittänyt täydellisesti väärin koko elämän.” (Mp.)

Kuvaavaa on, ettei Heiskanen pärjää entisten rintamatovereidensa työtahdissa vaan päätyy ensin apupojan rooliin ja lopulta työmiesten viihdyttäjäksi. Heiskasen hahmo rakentuu vasten stereotyyppistä mieheyden mallia, joka myös kyseenalaistetaan. Heiskasen erityislaatu modernina, androgyyninä poikkeusyksilönä korostuu suhteessa tervevaistoisiin kansanmiehiin, joiden jalat ovat tiukasti kiinni suomalaisessa maaperässä. Kansanmiehet ihailevat kauniin nuorukaisen puhdasta olemusta, joka uhkaa rappioon luisuvien ryyppykausien aikana tahrautua tunnistamattomaksi. Anittan silmissä Heiskanen on miltei yliinhimillinen olento: hän on ”tabu, pyhä” (AHV, 192). Hämäläisen isän ohella perinteisempää mieheyttä teoksessa edustavat väkivahva työmies Parnanmatti sekä torppari Anselmi Pajuriutta, joka alkaa Heiskasen suggeroivassa vaikutuspiirissä kärsiä synkkämielisyydestä. Heiskasen tarinoidessa molemmat miehet matkaavat kohti Tuonelan jokea ja kohtaavat shamanistisen matkansa aikana itsensä Ukko Kaaronin, kuoleman lautturin.

Muiden uurastaessa kesäisellä työmaalla Heiskanen virittelee humalassa kaihomielisiä lauluja, jotka muistuttavat kahvilassa kuultua iskelmän sävelmää. Runon laulavaan tyyliin viitataan myös Heiskasen pohdinnoissa Buddhan tiestä. Buddhan ja paimenen keskustelun jälkeen kertoja ilmoittaa suluissa seuraavaa:

> (Ettei tapahtuisi vääryyttä Heiskasta kohtaan, ts. käsitettäisi asiaa väärin, on ehkä selvitettävä, että hänen Buddhan-tuntemuksensa ei lopu tuohon vähään; hänen silmiinsä oli osunut – osoitettu – silloin juuri tämä kohta ja hän oli epämääräisen, oudon arkuuden vallassa hävittänyt salaa koko kirjasen ulottuviltaan. Mutta asiassa

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> ei siitä huolimatta ole mitään syytä olettamukseen, että hän olisi käsittänyt koko opin mahdollisesti väärin yhden vähäisen pätkän perusteella. Sitä paitsi hän käyttää siteerattua vain kiitollisena havaintoesimerkkinä laulavan tyylin ja sisällön esitystavasta paljon laajemmassa asiassaan – kuten kyllä huomataan. B:lla tai B:n opilla ei tosiasiassa ole tässä mitään tekemistä.) (AHV, 122.)

Heiskanen paljastuu pilkastaan huolimatta henkisen etsijän arkkityypiksi, joka tarvitsee erilaisia oppeja ja elämänfilosofioita kyetäkseen ymmärtämään itseään ja elämää. Roolien raskaus liittyy Heiskaseen kärsivänä henkilöhahmona, mutta myös itsensä peilailijana ja naamioijana, joka näyttelee elämässään erilaisia rooleja kykenemättä hahmottamaan sitä, kuka hän todellisuudessa on (Salin 2001, viii). Heiskanen ironisoituu ennen kaikkea siksi, ettei hän kykene täysin hahmottamaan sokeita pisteitään, joita kertoja avuliaasti yleisölleen tulkitsee – johtaen kuulijoitaan mahdollisesti harhaan. Kertojan tarjoama diagnoosi Heiskasesta itsesuggestiota harrastavana älykkönä tuleekin lähelle Bernsteinin kuvausta hylkiösankarista seuraajiaan lumoavana vääränä profeettana tai antikristuksena. Hylkiön performanssi liikkuu usein psykopatian ja typeryyden rajamailla ja uhkaa hetkittäisen aitouden jälkeen muuttua sentimentaaliseksi. Henkipatto näyttelee olevansa sairas tajuamatta, että on sairas. Mimiikan elekieli itsessään ilmentää hylkiön kokemaa kipua, dostojevskilaista ”hysteriaa”, jota arvot kadottava itsen esittäminen ilmentää. Abjektio on itsessään nähty väylänä visioiden ja pyhän alueelle. Narri näkeekin itsensä mieluusti erilaisissa kollektiivista mielikuvitusta kiihottavissa poikkeusyksilön rooleissa: hulluna pyhänä, shamaanina, paheellisena elämäntaiteilija-nerona, hyvän ja pahan rajat ylittävänä yli-ihmisenä – tai jos muita vaihtoehtoja ei ole tarjolla, rikollisena. (Bernstein 1992, 28–31 ja 77–80.)

Inhon ja vihan kaltaiset affektit edustavat Heiskaselle ”inhottava[a] lika[a]” (AHV, 8), eräänlaista syöverimäistä ”silmän sokeaa pistettä” (AHV, 14), joka pitää ongelmat näkymättömissä, mutta edelleen olemassa olevina, eräänlaisena tietoisuuden piilokuvana. Heiskanen vertaa itseään historian suuriin, nerokkaisiin ajattelijoihin, jotka ovat langenneet samaan ansaan: ”[M]iten on mahdollista, ettei osata erottaa toisistaan ai-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

toa ja epäaitoa tunnetta tässä suhteessa. Nimittäin samat henkilöt, jotka heti tajuavat sen musiikissa, maalauksessa, arkkitehtuurissa, kukka-asetelmissa, kirjallisuudessakin ja kaikessa muussa, mutta heti kun tullaan heidän elämänfilosofointiinsa, niin...” (AHV, 124). Runoparaabelin vitsi on Heiskasen mukaan siinä, että elämäntiensä valinnut ja sen hyväksynyt ihminen tahtoo jo eläessään ”täyttää oppinsa mitat” (AHV, 125).

Schopenhaeurin pessimismin lisäksi Taakankantajien oppia on mahdollista lukea nietzscheläistä *amor fati* -filosofiaa vasten. Teoksessaan *Näin puhui Zarathustra* (1883–1885, *Also sprach Zarathustra*) Nietzsche yhdistää kohtalon rakastamisen ikuisen paluun ideaan ja yli-ihmisen esiinmarssiin: kohtalonsa hyväksyvä yksilö oppii ottamaan elämänsä vastaan juuri sellaisena kuin se on. Hän on jopa valmis elämään kovan kohtalonsa yhä uudelleen, ikuisesti samanlaisena. Heiskasessa on piirteitä myös Dostojevskin ruhtinas Myškinistä, Jumalan pyhästä idiootista (ks. Sarajas 1957, 79). Heiskasen *Imitatio Christi* ei kuitenkaan ole Kristuksen mallin seuraamista vaan pikemminkin kirjallisen roolin omaksumista, itsen esittämistä Kristuksena (Makkonen 1991, 102). Heiskanen pyrkii toistuvasti opettamaan muillekin käänteistä ilosanomaansa. Taakankantajilta omaksumiensa oppien mukaisesti hän painottaa ihmisen tarvetta hakeutua ahdistuksen ja haasteiden äärelle: ”[K]asvaakseen ihmisen on lakkaamatta etsittävä kärsimyksiä, tuskaa, onnettomuuksia, ennen kaikkea liikkeessä pitävää luonnottomuutta. Käsitätkö?” (AHV, 237), Heiskanen tivaa Anittalta. Hän puhuttelee seuralaistaan ”onnellisen luonnolli[seksi] pikku nai[seksi]” (mp.) ja näkee naisen traagisuuden typistyvän itkuun ja nikotteluun pyhään mieheen kohdistuvassa, täyttymättömässä lemmenkaipuussa. Heiskasessa elää zarathustralainen, naisvihaan taipuvainen erakkojulistaja-askeetikko, jonka opetuksen mukaisesti ihmisen tulisi etsiä mielihyvän sijaan tuskaa ja syyllisyyttä, jotta hän voisi antaa elämälle vastalahjaksi jotakin itseään enemmän (ks. Nietzsche 1961, 174). Nuorukaisen mukaan ”terve ilo ja hyvinvointi esimerkiksi eivät ole mitään elämää” (AHV, 237). Ahdistuksesta vapaana olentona nainen edustaa työmiesten tapaan luonnollista ihmistä, jota hylkiösankari sekä halveksii että kadehtii. Heiskasen kerrotaan hakeutuneen myös sotaan mitelläkseen voimiaan itsensä kanssa, ei taistellakseen isänmaansa puolesta.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Heiskanen löytää lopulta oman Sisyfoksen työmaansa älyllisistä ponnisteluistaan kemian lukujen parissa. Opintojensa vauhdittamiseksi hän siirtelee tornihuoneessaan pöytää ja tuolia uunin ja ikkunan välillä kasvavan epätoivon vallassa. Luvuissa etenemisen sijaan nuorukaisen toimet pysähtyvät toistuvasti jo opitun kertaamiseen, putoamiseen ja lopulta umpikujaan. Suorituspaineita vastaan taistelusta tulee Heiskaselle miltei yli-inhimillinen tehtävä. Lamauttava pelko tekee tavoitteen saavuttamisen yhä vaikeammaksi. Heiskanen analysoi kokonaisvaltaista kauhun tunnettaan ja siitä seuraavaa kuolemanhalua: ”Minun täytyy murtaa juuri tämä raja … jos minä mielin elää” (AHV, 206). Sisällä vellova kielteisen tunteiden pyörre on ”kuin sokea piste taian langettajan silmässä” (mp.), jonka läpi on ryömittävä vaikka nelinkontin, silmät sidottuina ja korvat tukittuina.

Tapion metafiktiivisessä romaanissa ironian kohteeksi ei mahdollisesti joudu pelkästään päähenkilö vaan potentiaalisesti myös omaa luomistyötään kiroava kirjailija. Lukuisat metafiktiiviset kommentaarit voidaan tulkita heijastukseksi tekijän itseironiasta: Heiskasen tapaan Tapio näkee itsensä yhtenä Taakankantajien hurmaamista, mutta samalla vastahankaisista opetuslapsista. Metafiktion tasolla parodioinnissa on kyse luomisen vastuksista, jotka voitetaan vain vapautuneella tekemisellä: ”Kaikki perustui eräänlaiseen esiintulevien tilanteiden improvisointiin, täydelliseen vapautumiseen lukuunottamatta aivan ylimalkaista luonnosta päälinjasta” kertoja toteaa tekniikasta, jolla Heiskanen kehittää jo upseerikoulutuksessa omaksuttua ”koomillista tyyliänsä” (AHV, 135). Heiskasen rooli tekijän sätkynukkena ja nihilisti-filosofin ivamukaelmana tehdään hyvin ilmeisellä tavalla selväksi: ”[H]än asettuu merkillisellä tavalla itse ivansa kohteeksi, koekaniiniksi, kertakaikkiaan hän luo eräänlaisen ’uusfilosofin’ mallikappaleen” (AHV, 286). Itsetietoinen, ironinen eetos välittyy lukijalle samanaikaisesti kerronnan eri tasoilta, jolloin sen varsinaista lähdettä on vaikea paikantaa. Päähenkilön harjoittama itseironia toistuu kertojan kommenteissa ja teoksen ironisessa kaksoisviestinnässä, josta on viime kädessä vastuussa lihaa ja verta oleva tekijä, kirjailija Marko Tapio.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

## Vierasmaalaisuuden henki ja suomalainen ahdistus

Tapion romaanissa irtiotto varhaisemman tuotannon sillanpääläisestä tyylistä yhtyy metafiktiolle ominaiseen taiteilijan itsereflektioon. Tekijä kuvaa päähenkilönsä eksistentiaalista kriisikokemusta myös yhteisöstä irralleen ajautumisen kokemuksena. Analysoidessaan kotimaisessa sotien jälkeisessä kirjallisuudessa miltei pakonomaisesti toistuvaa syyllisyyden tematiikkaa Laaksonen (1995, 258–259) esittää Heiskasen olevan yksi niistä henkilöhahmoista, jotka kärsivät syyllisyydestä nimenomaan ristiriitaisten ihanteidensa vuoksi: ”Romaanihenkilöiden syyllisyydentunne kehittyy patologiseksi, koska osa heidän minästään on kiinnittynyt kollektiivisiin arvoihin, osa siitä on irtautumisprosessissa”. Heiskanen kokee vierautta peilatessaan omaa, muuttuvaa arvomaailmaansa yhteisössä vallitseviin arvoihin. Hän edustaa modernia ihmistä, joka on vieraantunut itsestään ja kansallisilta juuriltaan: ”Hän on kuin sokaistunut, hän ei yrittämälläkään, ei millään, tavoita kansallista olemusta” (AHV, 42). Heiskanen rinnastaa itsensä vastaantuleviin Karjalan evakoihin: maanpakolaisiin, jotka vaeltavat vailla kotia. Muukalainen levittää myös ympäristöönsä outoa vierasmaalaisuuden henkeä: ”Hänen ympärillään on aina kummallinen, ei kotoisuuden, vaan vääristynyt, ikään kuin kansainvälinen vierasmaalaisuuden henki, joka leimaa kaiken” (AHV, 42).

Heiskasen ”harhaantuneen hengen” alkuperäksi paljastuu lopulta hämäläinen veri yhtä lailla kuin Taakankantajien rappiotaiteellinen elämäntuska. Isoäidin melankolia ja vieraantuneisuus siirtyvät pojanpojan kannettaviksi. Iso-akan tyhjyyden ja turhuuden tuntemukset ilmenevät milloin hartaana uskonnollisuutena, milloin tarttumisena pulloon. Kaksijakoinen suhde suomalaiseen verenperintöön saa kuitenkin tuskallisimman ilmauksensa Heiskasen suhteessa isäänsä. Päähenkilön mutkikasta isäsuhdetta ilmentää vanginlukkopeli, jonka Heiskanen on oppinut ”omitui[selta] hämäläi[seltä] isä[ltään]” (AHV, 182). Vanginlukko kuvataan sommittelupeliksi, joka muistuttaa etäisesti šakkia. Sitä ei kuitenkaan pelata pelilaudalla, vaan elävässä elämässä. Vanginlukkoja kuvataan olevan äärettömän paljon. Ne ovat erilaisia visaisia ja harhaan johtavia tehtäviä, joiden ratkaisuun on olemassa yksi ja sama avain,

https://doi.org/10.21435/skst.1479

”menetelmä” (AHV, 78). Lukko on vanhan tarinan mukaan mahdollista avata ja vangin päästä irti kahleistaan. Erilaisia arvoituksia ja arvoituksen ratkaisuja edustavat esimerkiksi labyrintti, jonka lävitse prinssin on kuljettava pelastaakseen rakastettunsa lohikäärmeen linnasta ja kivenlohkareet-peli, joka on päähenkilön mukaan kolmannen tai neljännen vaikeusasteen lukko. Kivilohkarepeli konkretisoituu Heiskasen elämässä muun muassa rakennustyömaan katolta pudonneena murikkana, joka uhkaa jo lapsena murskata päähenkilön alleen.

Heiskasen sivullisuus tulee korosteisesti esiin niissä osuuksissa, joissa parodioidaan suomalaista kansankuvausta, niin sen kansallisromanttisia kuin naturalistisiakin esityksiä. Teoksen toisessa luvussa ”Jäljillä” kertoja palaa päähenkilön lapsuuteen ja kommentoi elämäkerran päätteeksi: ”Tämä on jo aivan täyttä kansankuvausta” (AHV, 66). Ilotteluun ja kansankomediaan – tanssien, puukkotappelujen ja humalaisten saarnojen kuvaukseen – sekoittuu kaipuuta ja haikeannautinnollista melankoliaa, joka syntyy vanhan elämänmuodon ja työläisestetiikan väistymisestä ja yläluokan rappiosta. Juuri näissä osuuksissa sillanpääläinen luonnonvitalismi ilmaantuu degeneraation ja tappiomielialan vastapainoksi, ja työmiesten urakointi rakennusmailla taittaa savotta- ja työläisromantiikkaan. Teoksessa korostuu toisaalta kuvattujen kansallismaisemien artefaktisuus. Kliseiset kesämaisemat muuntelevat Suomi-filmien kuvastoa tai rakentuvat sillanpääläisen luontokuvauksen pastisseiksi (Salin 2001, viii; Makkonen 1991, 122–124). Suomalainen korpisydänmaan elämä näyttäytyy kansankuvauksen traditiosta tuttuna idyllinä, joka on katoamassa. Menneisyyttä ja sen konservatiivisia arvoja säilyttämään pyrkivä nostalgia ilmenee myös maanpaon kuvastossa ja sappea tihkuvassa, katkeroituneessa tunnesävyssä.

Katoavaan kansanperinteeseen viittaa ennen kaikkea teoksessa muunneltu satu prinssistä ja prinsessasta. Rakkaustarinaan kutoutuu niin William Faulknerin modernistisesta primitivismistä tuttuja goottilaisen kauhukertomuksen aineksia kuin sillanpääläisiä elinvoiman ehtymisen teemoja (ks. jälkimmäisistä tarkemmin Makkonen 1991, 124–127). Sotilaan saapuessa Cartierin kartanoon pihapiirin näkymän kuvataan olevan kuin pysähtynyt ”laatukuva” (AHV, 68). Kartanon maille astuminen merkitsee siirtymää toiseen todellisuuteen ja samalla toi-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

seen kertomukseen, jossa vallitsee menneen ajan henki:

> Vanhan kartanon merkillinen ensivaikutelma, jonka hän oli saanut jo yksistään portinpylväistä, kuusiaidasta ja siitä vähästä, mitä kartanosta sen yli näkyi, pitää yhä paikkansa. Sadunomaisuus, jylhän, velhomaisen epätodellinen sadunomaisuus. Se suorastaan tihentyy täällä peremmällä. Rakennukset kohoavat oudostuttavan suurina ja korkeina, peremmällä on muuan kivinen rakennelma viehättävästi luhistunut toisen sivurakennuksen päästä, katto pudonnut sisään, pitkiä lohkareita – eräs keskellä kujannetta! – on maassa. (AHV, 110.)

Kartanoympäristön subliimiin rauniomaisemaan lomittuu kuvaus Cartierin päättyvästä sukuhaarasta ja perillisen menettäneen suvun yllä leijuvasta kirouksesta. Rintamalla kaatunut nuorempi poika kuvataan jättiläissammakkona, joka on sodassa tarrannut vahvemman kylkeen pelastuakseen, mutta lopulta Heiskanen on selviytynyt elontaistelussa hengissä: ”[T]ässä on ensimmäinen kouriintuntuva vahvistus sille täkäläisen kansan jo kehkeyttämälle aavistukselle, miksi nämä Cartierit ja kartano näyttävät häviävän maan päältä” (AHV 119). Heiskanen näkee itsensä Cartierin suvun edustajien tapaan rappeutuneena, epäterveenä aineksena ja epäilee, ettei ansaitse elää sen enempää kuin rintamalla kuollut Cartierin perillinen. Heiskanen tunnistaa itsensä milloin elämänsä puolesta pelkäävässä kirpussa, milloin rotassa, jolla hän suorittaa omatoimisesti kokeita kuin lääkärismies. Nähdessään piian hukuttavan elävän rotan avantoon ja eläimen taistelevan selvitäkseen umpikujastaan, Heiskasen ajatukset alkavat kehiä suunnitelmaa lopullisesta itsemurhasuunnitelmasta, romaanin nimessäkin mainitusta viikatetanssista. Heiskanen askartelee tornihuoneessaan kuumeisesti kemian kaavojen parissa kuin ”näkymätön prinssi, joka on saanut käsiinsä jonkin – tämä ei ole selvää, mutta joka tapauksessa erään – loitsuista suurimman täydelliset sinikopiot ja työskentelee parhaillaan yksityisten pikkutaikojen riisumiseksi aseistaan” (AHV, 252).

Vanginlukkoaihelmassa ja kivenlohkarelabyrintissä tihentyvät erilaiset hylkäämisen ja tuskaisen rakkauden teemat, jotka seuraavat Heiskasta lapsuudesta saakka kaikkivaltaisena ahdistuksen tunteena. Hän

https://doi.org/10.21435/skst.1479

kokee, ettei kykene toteuttamaan isänsä hänelle antamaa tehtävää ja kohoamaan keskinkertaisuuden yläpuolelle. Hämäläinen isä rinnastuu paitsi poikansa uhraavaan Abrahamiin myös isä-Jumalaan, joka luovuttaa poikansa kuolemaan. Pahimpina epätoivon hetkinä Heiskanen huutaa Abramia apuun, kuin Jumalaa, jota ei ole enää olemassa ja joka on poikansa hyljännyt:

> [Heiskasen tarinassa] leikkaavat, myötäävät tai asettuvat vastakkain eräät teemat hänen elämässään, kuten kammottava yksinäisyydentunne ja siitä yhä syvempään – niin, hänen maailmankuvassaanhan ei ole Jumalaa; nyt on sellainen aika, jolloin sitä tarvittaisiin. Heiskasen koko sielu on pingoittunut huutoon, hän tahtoisi yksinkertaisesti huutaa, mutta hänellä ei ole sanaa, jota hän käyttäisi. [– –] Heiskanen on paiskautuneena kasvoilleen maahan, se tapahtuu suurenmoisessa, valoisassa haavikkolehdossa. Siitä hän, silmät ummessa, punnertautuu selälleen, avaa silmänsä ja huutaa monta kertaa täyteen ääneen:
> – Abram! Abram! Abram! (AHV, 289–290.)

Kaksoisolento Abramin nimi viittaa Vanhan testamentin Abrahamiin, joka on valmis uhraamaan poikansa Iisakin merkkinä uskonsa horjumattomuudesta. Viittaus kytkee Tapion romaanin Kierkegaardin teokseen *Pelko ja vavistus. Dialektista lyriikkaa* (1843, *Frygt og Bæven*), jossa Kierkegaard hyödyntää Abrahamin absurdia valintaa esimerkkinä uskon ritarin polusta. Kierkegaard kuvaa uskon sankarin (jollaista hän ei ole koskaan itse tavannut) prinssiksi tai ritariksi, joka rakastuu prinsessaan. Uskon ritari kuitenkin luopuu suhteestaan rakastettuunsa ymmärrettyään, että rakkauden ihannetta ei voi siirtää ihanteen tasolta todellisuuden tasolle, äärettömästä äärelliseen maailmaan. Heittäytyesssään absurdin varaan uskon sankari saavuttaa lopulta äärettömän äärellisessä ja astuu paratiisiin jo elinaikanaan. Iisakin ohella Heiskanen rinnastuu Abrahamiin, joka uskon ritarina muistuttaa Heiskasen ihanneminää. Teoskokonaisuudessa kesken jäävä romanssiaihe, yksi teoksen lukuisista vanginlukoista, viittaa sekin uskon ritarin polkuun. Teoksen romanssijuoni paljastuu yhdeksi monista harhapoluista, joita lukijan on

https://doi.org/10.21435/skst.1479

seurattava matkalla päähenkilön varsinaiseen pelastukseen. Lihallisesta rakkaudesta luopumalla Heiskanen, entinen ”Mörkö-elämän ritari” (AHV, 382), voittaa itselleen elämän. Kertojan ääni on jälleen ironinen: ”Nyt ei ole kysymys suinkaan rakkaudesta – se on vain sovelias tilanne nähdä tämä – vaan on kysymys elämästä. Tämä on puhdasta ja kirkasta ja ehjää ja ennen kaikkea yksinkertaista kuin suuri taide esimerkiksi; ei siinä ole mitään keinotekoisuutta, ’taiteilua’, ei [– –]”. (AHV, 301.)[137]

Heiskasen elämän runous huipentuu viikatetanssissa, jota nuorukainen suunnittelee pitkään ja hartaasti. Viikatetanssiksi nimetty esitys on aikanaan tarjonnut Heiskaselle ulospääsyn sotaharjoituksessa, joka on uhannut päättyä täydelliseen epäonnistumiseen. Tanssin avulla Heiskanen on kuitenkin varmistanut menestyksekkään alun upseerinuralleen. Harjoitusta seuraava kapteeni tulkitsee paniikinomaisen performanssin älylliseksi pilaksi, ja tilanne ratkeaa Heiskasen eduksi. Parodinen tanssiaihelma kytkee romaanin niin ikään Kierkegaardin eksistenssifilosofiaan. Uskonsankaruuden ytimenä on ajatus uskosta tekona, tanssijan heittäytymisenä, joka on samaan aikaan hyppäämistä ja paikallaan pysymistä, absurdia liikettä. Kierkegaard kuvaa tätä hyppyä heittäytymisenä kohti ahdistusta, joka paljastaa tanssijan olevan muukalainen tässä maailmassa, mutta samalla kykenevä iloon ja tyyneyteen. Hän on muukalaisuudessaan ”absurdiuden nojalla uusi luomus”, joka luopuessaan saa kaiken menettämänsä takaisin:

> Hän tekee joka hetki äärettömyyden liikkeen, mutta hän tekee sen niin oikein ja taitavasti, että lopputuloksena on joka hetki äärellisyys, eikä kukaan voi minään hetkenä aavistaa, että kysymys olisi jostakin muusta. Vaikeinta, mitä tanssijalta voi vaatia, on että hänen pitää hypätä tiettyyn asentoon siten, ettei hän hypyn aikana hetkeäkään etsi tuota asentoa vaan on siinä jo hypätessään. [– –] Äärettömyyden ritarit ovat tanssijoita, jotka ponnistavat hy-

137 Teoksensa *Pelko ja vavistus* alaviitteessä Kierkegaard (2001, 56) kirjoittaa romanssiesimerkin käytöstä seuraavasti: ”Olen [– –] valinnut rakastumisen esimerkiksi, jonka avulla osoitan [alistumisen] liikkeet, koska tämä mielenkiinnon laji lienee helposti ymmärrettävä ja säästää minut siten turhilta pohdinnoilta, jotka syvimmässä mielessä kiinnostaisivat vain varsin harvoja.”

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> pyissään korkealle. He tekevät liikkeen ylöspäin ja putoavat taas alas, mikä ei ole suinkaan väheksyttävä ajanviete; eikä sen katseleminen ole mitenkään epämieluisaa. Mutta alas pudottuaan he eivät koskaan tavoita heti uudelleen asentoaan, vaan horjuvat hetken, ja tämä horjunta paljastaa, että he ovat muukalaisia tässä maailmassa. (Kierkegaard 2001, 54–55.)

Kierkegaardin mukaan uskon hyppy merkitsee itsen asettamista virheelle alttiiksi, hurjaa riskinottoa. *Raamatun* kertomus Abrahamista, joka käy poikansa hengellä vaihtokauppaa, toimii lähtölaukauksena Kierkegaardin pohdinnoille kaikkinielevän uskon ja jumalallisen rakkauden luonteesta. Abraham edustaa Kierkegaardille korkeinta mahdollista intohimoa ja sitoutumista, Jumalan pyhää hulluutta. Potentiaalisena murhaajana Abraham herättää kauhua siksi, että hänen tekonsa ei enää kuulu yleisen moraalin piiriin. Tunnemme kauhua erityisesti siksi, että Abrahamista puhuminen suuntaa huomion torjuttuun, kiusaukseen. Kauhu syntyy, kun myönnämme, että yksityisen ihmisen suhde absoluuttiin ylittää totunnaiset käsityksemme hyvästä ja pahasta. (Kierkegaard 2001, 30–31 ja 82.) Nietzschelle tietä valmistaen Kierkegaard (2001, 66–67) viittaa Abrahamiin yksilönä, joka on valmis verhoutumaan jopa hulluuden narrinkaapuun pitääkseen henkensä elävänä.

Aapo Heiskaselle elämän ja kuoleman välinen rajatila, Kuoleman kohtaaminen ja Tuonelan porteilla vierailu, näyttäytyvät romaanissa uudistumisen tiloina, tienä vieraantumisesta kohti autenttisempaa olemista. Suuren päivän koittaessa Heiskanen upottaa onkisiiman kämmeneensä ja antaa kiinni napanneen hauen vetää itsensä syvyyksiin. Upoksissa ollessaan Heiskanen antautuu sattuman varaan ja tanssii: ”Ja aaltopiruetti, noin, joka toinen sivallus ylhäältä, joka toinen alhaalta ja hyppy – kyykky – hyppy – kyykky ja ... hyvin hyvä, hahahaha, hyvä! Loisteliasta!” (AHV, 365.) Laskelmien mukaisesti paikalle osuu hinaaja, joka poimii miehen matkaansa. Heiskanen on vihdoin valmis kohtaamaan ”väärentämättömän, luonnollisen itsensä” (AHV, 389) ja astumaan Abramin nahkoihin. Teoksen lopussa hän astelee vapauteen vanginlukkonsa ratkaisseena: ”Vapaus. Vapaus. Vapaus. Hän tuntee sen selvästi. Aina vain avartuu. Hyvä on.” (AHV, 381.) Avoimeksi jää, kuinka Heiskasen

https://doi.org/10.21435/skst.1479

uskonhyppy ja sitä seuraava elämänhalun uudistuminen olisi lopulta tulkittava: vastalauseena modernistiselle avoimelle muodolle vai parodiana kertomuksista, jotka vaativat täydellistä sulkeumaa täyttääkseen suuren, ehjän taiteen tunnusmerkit?[138] Parodiaan viittaavat ainakin loputtomat loput, jotka alkavat lisääntyä merkkinä lähestyvästä loppuratkaisusta ennen kuin se todella viimein koittaa:

> Mutta tarinan loppuosa on nyt ratkaisevasti alkanut, sen näkee, sille ei voi mitään (AHV, 314).
>
> Tarina ei ole – ei ole! – vielä lopussa? Mitenkään. (AHV, 323.)
>
> Ja näin tämä on päättymässä. Sitä on sanottu näytelmäksi ja tämä on totta, mutta tosiasiassa kysymys on aivan arkisesta, jokapäiväisestä kohtalonvaiheesta, jonka jokainen askel on ollut pakko ottaa maan päällä – koska muunlaisia askelia ei ole – ja vallitsevien olosuhteiden mitään erioikeuksia sallimattomassa puristuksessa. (AHV, 366–367.)
>
> Kysyä, mitä hän, näyttelijän ominaisuudessa ajatteli ... no, esimerkiksi näytelmän lopusta? Sehän on vähän outo, kaiken jälkeen? (AHV, 386.)
>
> Näytelmä on siis päättynyt. Asiat ovat loppuneet. (AHV, 387.)

Sulkeumista huolimatta teoksen rakenne vihjaa absurdille ominaiseen ratkaisemattomuuteen. Teoksessa rakentuu nimittäin kaksi erilaista tekijän yleisöä, jotka ovat vastakkaisia, mutta eivät toisiaan poissulkevia. Päinvastoin lukijaa kutsutaan lukemaan teosta molemmista suunnista yhtä aikaa tai vuorotellen. Vaihtoehdoisista lukusuunnista ensimmäinen ohjaa lukijaa omaksumaan kertojan ironisen asenteen suhteessa henki-

138 Tapio luki tarkkaan muun muassa Alex Matsonin *Romaanitaiteessa* (1947) esittämiä näkemyksiä romaanin ja elämän vastaavuudesta, sanataiteen visuaalisesta muodosta ja musiikillisesta, sinfonisesta rakenteesta (Makkonen 1982, 200–204 ja 268–269). Tapion romaania on mahdollista lukea yhtäaikaisesti sekä näiden näkemysten vaikutuksesta syntyneenä teoksena että niiden itsetietoisena parodiana.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

löhahmoon sekä kaikkeen tarinamaailmassa kuvattuun. Tapion kertojan metakirjallisessa kommentissa elämän arkirunoudesta ironian kärki osuu yksilön tarpeeseen havainnoida ja elää elämää kielteisten, eksistentiaalisten tunteiden estetisoinnin tai itsekaraisua ihannoivien oppirakennelmien kautta. Toinen lukutapa ohjaa puolestaan arvioimaan kertojan kommentteja – ei niinkään henkilön toimintaa – suhteessa vallitsevaan kansalliseen kertomukseen, jossa sotaa ja kärsimystä oikeutetaan isänmaallisen uhrimielen nostatuksella tai väkivallan ihannoinnilla.

Se, kummasta asemasta käsin lukija teosta tarkastelee, on ratkaisevaa teoksen tunnevaikutusten kannalta. Omaksuessaan kertojan ironisen asenteen suhteessa päähenkilöön lukija on taipuvaisempi havainnoimaan päähenkilöä esteettisen etäisyyden päästä tai jopa huvittumaan kertojan kommentaareista. Heiskasesta tulee romaanin näyttämöllä liikkuva hahmo, jolle kertoja antaa erilaisia kirjallisten mallien mukaisia rooleja ja naamioita. Heiskasen kamppailu oman itsetietoisuutensa sokkeloissa on osa tätä tulkinnan peliä, jossa Heiskasen ”heikkouksien” paljastamisesta syntyy katkerankoomisia efektejä. Vaihtoehtoisesta, sodan julmuudet tunnustavasta asemasta käsin kertojan ironia näyttäytyy itsessään vieraannuttavana. Erityisesti jos tarjottua lukijaroolia pohditaan tunne-etiikan näkökulmasta, ironian käyttö problematisoituu: niin kertojan kuin päähenkilön halu nauraa kärsimykselle tai ihannoida sitä – ja houkutella lukija mukaan tähän leikkiin – muuttuu eettisesti ongelmalliseksi. Kuten Salin (2001, xii) on aiemmin korostanut, Heiskasen kuitenkin pelastaa hänen kykynsä nauraa. Naurun varjoista nousee esiin Taakankantajien uusfilosofian suurin oivallus, joka muistuttaa Camus’n absurdin filosofiaa: itsemurha ei ole vastaus absurdiin. Kuoleman porteilla vieraillut on saanut elämänhalunsa takaisin:

> Eikö totta, Kuolema, sinä vanhana virtuoosina tiedät. Tarvitaan sydäntä ja riemastuttavan paljon älyä ja paljon lannistumatonta yritteliäisyyttä, kaikki yhdessä, eikä sekään merkitse vielä mitään. Vielä paljon muutakin. Mutta eikö totta, Heiskanen: elämä on elämisen arvoista. No niin. Näkemiin siihen saakka. (AHV, 365.)

Sivullisen tai hylkiön ambivalenssi ilmenee Aapo Heiskasen hahmon

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ristiriitaisuudessa ja absurdin polyfoniassa, joita lukemieni teosten lukuisat lähestymistavat sivullisuuteen kuvastavat. Ristiriitaisen hahmon voi nähdä kuvastavan hylkiön monikasvoisuutta, mutta myös ambivalenssia modernin ajan kirouksena. Tyyne Saastamoisen romaanissa *Vanha portti* sivullisen tai reunaihmisen monikasvoisuus kuvallistuu kollektiivisessa moniminässä, joka ilmentää modernin sivullisuuden eri puolia – myös hylkiösankareiden itsetiedostuksen ja maskuliinisuuden myyttien parodiaa ja kritiikkiä.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

# V Hullu, pyhä rakkaus: Tyyne Saastamoisen *Vanha portti* metafyysisenä romaanina

> Kun metafyysinen romaani on luettu ja kirjoitettu rehellisesti, se paljastaa olemassaolon tavalla, johon mikään muu ilmaisumuoto ei voi yltää.
>
> Simone de Beauvoir: "Kirjallisuus ja metafysiikka"(1946)[139]

Tyyne Saastamoisen *Vanha portti* (1959) on sarja ihmiskuvia, joita sitoo yhteen hahmojen muukalaisuus ja reunaihmisyys. Kirjailija Jorma Korpelalle omistetun teoksen ensimmäisessä osassa esitellään kymmenen romaanihenkilöä, joista kunkin nimen alle rakentuu lyhyt proosakatkelma.[140] He ovat Adalmiina, Sirkka-Liisa, Rauha, Tellervo, Lauri, Pekka, Pehr-Olof, Laila, Laura ja Christine. Tajunnanvirtana eteneviä proosakatkelmia seuraa aforistisempi ja tiiviimpi toinen osa, jossa kertoja listaa henkilöt ensimmäisen osan osoittamassa järjestyksessä kollaasi-

139 Beauvoir 2007, 104.

140 *Vanhan portin* identiteettikäsitys vastaa Jorma Korpelan tuotannossa rakentuvaa näkemystä päähenkilön minuudesta kollektiivina, jonka eri puolia sivuhenkilöt heijastavat, usein väkivaltaisesti tai eettisesti ambivalentilla tavalla (Salin 2002, 83 ja 177). Erityisesti Korpelan kokeellisempaa varhaistuotantoa on kuvattu henkilökuvauksen osalta oudoksi tai "ylirealistiseksi" (Anhava 1949). Teoksia tulkittiin tästä huolimatta yleensä realistisena maaseutumodernismina pikemminkin kuin realistisen kansankuvauksen tai psykoanalyyttisen ihmiskäsityksen parodiana (Salin 2002, 14–15; ks. myös Eskelinen 2016, 408–409).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

maiseksi henkilögalleriaksi. Kertoja, joka muistuttaa tekijää tai on hänen *personansa*, kuvaa suhdettaan henkilöhahmoihin ja kommentoi suoraan keksineensä osan heistä. Henkilöitä ilmaantuu seuraavassa neljässä luvussa vielä lisää, joskin heidän identiteettinsä ja keskinäiset suhteensa jäävät paikoin epäselviksi, mikä heijastaa myös kertojan epävarmuutta. Henkilöhahmot monistuvat, eikä hän aina tiedä, kenestä on kyse. Henkilöhahmoilla on samoja luonteenpiirteitä, samoja tunteita, ajatuksia ja elämänkokemuksia, ja jotkut jopa toistavat muunnellen samoja sanoja ja lauseita, mutta silti heidät on mahdollista hahmottaa erillisiksi henkilöiksi. Osa heistä kokee olevansa enemmän kuin yksi. Myös kertoja osoittaa heissä olevan moneuden: ”Sirkka-Liisa on kaksi henkilöä tai mahdollisesti viisi. En ole laskenut lukua, enkä voi tarkemmin määritellä” (VP, 82).

Saastamoiselle metafiktio ja kollaasi ovat kerronnallisia keinoja, joilla hän tutkii itseyden kokemusta sekä romaania ja henkilöhahmoja abstrakteina ideoina. Kirjailijaa on pidetty tietoisuuden ja todellisuuden suhdetta kielellisesti havainnoivana fenomenologina (Kirstinä 1998, 303), mutta henkilöhahmot näyttäytyvät myös olemista luotaavina kaunokirjallisina kokeina. Henkilöhahmojen pohdinnoissa toistuvat sellaiset kysymykset kuin ”Kuka minä olen?”, ”Olenko olemassa vai enkö?”, ”Onko todellisuus unta?” tai ”Onko tahto vapaa?”. Useimmat henkilöhahmoista etsivät vastauksia näihin eksistentiaalisiin ikuisuuskysymyksiin kärsivälle mielelle ominaisella intensiteetillä. Sodan pirstova, epätoden tuntua tuottava vaikutus heijastuu taideteoksen muotoon ja kieleen, mutta teos ei ole pelkistettävissä yksinomaan kollektiivisen sairauden tai trauman kuvaukseksi. Samalla tavoin kuin ei-esittävässä kuvataiteessa romaanin muoto ja näkökulmatekniikka ilmentävät uutta ihmis- ja todellisuuskäsitystä. Rintamalla olleen Pekan (tai vaihtoehtoisesti Laurin tai Pehr-Olofin) näyssä ihminen hajoaa osiksi ja järjestyy uudelleen kuin palasista koottu hahmo kubistisessa maalauksessa. *”[H]än räjähti niin kuin hänellä olisi ollut dynamiittia suussa* [– –]. Kun hän oli koonnut pirstaleet, sen mikä [julkisen käymälän] hajusta jäi, sillä sanoja ei hänellä enää ollut, hän jatkoi menoa toisenlaisena kuin äsken.” (VP, 118–119.)

Vaikeasti sanallistettavan sokin ohella *Vanha portti* etualaistaa arkikokemukseen sisältyvän outouden ja kummallisuuden, jota eksistentia-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

listit pohtivat ja jonka ranskalaiset *nouveau romanin* kehittäjät veivät 1800-luvun porvarillisen romaanin kritiikissään astetta pidemmälle (Meretoja 2007, 183). Vieras tai epäkotoinen, freudilaisittain *unheimlich*, kiinnosti myös ranskalaissurrealisteja, joiden ohjelmallisia lähtökohtia Saastamoinen esitteli *Helsingin Sanomiin* ja *Parnassoon* kirjoittamissaan yleistajuisissa esseissä. *Vanhaa porttia* voi pitää surrealistisia tyylipiirteitä sisältävänä kokeiluna, jossa on vaikutteita kirjallisesta absurdismista.[141] Aiemmassa tutkimuksessa romaanin yhteydessä on puhuttu ensisijaisesti kokeellisesta eksistentialismista (Hökkä 2013, 319), mutta teoksesta on löydetty myös *nouveau romanin* piirteitä (Kirstinä 1998, 303).[142] Saastamoinen itse kritisoi ranskalaisen kokeellisen romaanin myöhempiä kehityskulkuja 1960-luvun esseissään. Teos kuitenkin ennakoi Mariaana Jäntin *Amorfiaanan* (1986) kaltaisia avantgardistisia teoksia ammentaessaan sekä surrealismin että uuden romaanin perinteestä.

Teoksensa ajoittaisesta groteskiudesta ja pessimistisestä ihmiskuvasta huolimatta Saastamoinen koki sotien jälkeisen ajan toivottomuuden ja uskon puutteen ongelmallisina. Esseessään ”Minättömyys ja omantunnon kriisi” (1960) Saastamoinen pohtii maailmankatsomuksensa ohella kirjallisuuden merkitystä ja tarkoitusta. Hän kertoo vastanneensa aiemmin hänelle esitettyyn kysymykseen kirjailijan tehtävästä Michel Butoria, ranskalaista uuden romaanin kehittäjää, mukaillen: ”muutos”. Tämän sanottuaan kirjailija muistaa havahtuneensa huomaamaan, ettei voisi kirjoittaa riviäkään ilman, että uskoisi. Saastamoinen ei tarkemmin määrittele, mistä uskossa on hänelle kysymys. Kontekstista on kuitenkin pääteltävissä, että hän puhuu ihmisen kyvystä muuttua ja muuttaa

141 ”Hulluuden” kielen, primitiivisen taiteen ja lapsen mielikuvitusmaailman jäljittely ja romantisointi luonnehtivat surrealistista poetiikkaa (ks. Breton 1996, 18–19). Breton kehitti surrealistisen kirjoituksen menetelmiä nimenomaan ensimmäisen maailmansodan aikaisessa potilastyössä saamiensa oivallusten pohjalta. Lääketieteen opiskelijana neuropsykiatrisella osastolla toimineelle Bretonille mielenterveydenhäiriöistä kärsivien kokemukset eivät merkinneet yksinomaan henkistä puutetta tai kärsimystä, vaan myös lohdullista nautintoa tai kykyä mielen luovuuteen. (Kaitaro 2001, 14 ja 33–34.) Bretonin mukaan mieleltään järkkyneiden pois lukitseminen ilmensi hulluuden pelon ohella luovan mielikuvituksen kollektiivista pelkoa modernissa, järkeä ja rationaalisuutta korostavassa yhteiskunnassa: ”Vain mielikuvitus voi näyttää minulle, mitä *voi* olla” (Breton 1996, 18).

142 Markku Eskelinen (2016, 409) pitää teosta ”hieman vaikeammin luokiteltava[na]” kokeiluna, jonka yhteydet ranskalaiseen uuteen romaaniin ovat löyhät, ja jonka eksistentialismi on ”laimea[a]” (mts., 410).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ympäröivää maailmaa: ”Silloin heti ja varsinkin nyt huomasi ja tiedän, että minussa on tapahtunut muutos. Toivottomuus ja uskon puute, joka seurasi sotaa johon myös sanat olivat meidät vieneet, on muuttunut uudeksi kokemukseksi: taas on alussa sana – se on tosin muuttunut, huomaan; siitä on tullut sofistinen, kaksiselitteinen.” (Saastamoinen 1960, 21.)

Kielteisessä merkityksessään Saastamoisen mainitsema sofismi merkitsee sanoilla viisastelua ja saivartelua, retorisia silmänkääntötemppuja ja tyhjää monimerkityksisyyttä. Kirjailijan kaksiselitteistä lausuntoa avannee *Vanhan portin* tarkemman analyysin ohella esseeseen sisältyvä selostus Camus'n *Sivullisen* vastaanotosta. Saastamoinen kuvaa Camus'n luomaa eksistentialistista antisankaria minättömäksi mitättömyydeksi. Meursault ja hänen hengenheimolaisensa ovat onttoja, hengettömiä miehiä, jotka tyhjentävät pakan ja jättävät seuraajilleen hyvin vähän henkistä pelivaraa. Etäisyys, jonka tekijä luo eksistentialistisessa – tai Camus'n itsensä sanoin absurdissa – romaanissa kertojan ja henkilöhahmon sekä itsensä ja lukijan välille kumpuaa tunteilemattomasta asenteesta, jota Saastamoinen kutsuu tekijän minättömyydeksi. Minättömällä kirjailijalla ei ole mielipidettä, yhteiskunnallista sanottavaa. Toisaalla Saastamoinen määrittelee Camus'n moralistiksi, joka neutraalin naamionsa takaa kirjoittaa humanismin puolesta ja nihilismiä vastaan. *Putoamisen* kaltaiset teokset osoittavat samalla tekijän persoonallisuuden häivyttämiseen sisältyvän vaaran. Kun olemassaolosta tulee romaanihenkilön maailmassa mieletöntä, myös itse romaani uhkaa tyhjentyä merkityksestä. Vuonna 1957 Saastamoinen esittelee Ranskassa vallitsevaa yleistä tunneilmapiiriä näin: ”*Lankeaminen* kuvaa [– –] sivulla oloa, mutta Camus'n heikkoudeksi luetaan nyt se, ettei hän teoksessaan ole pystynyt näyttämään positiivista tietä, jolle orientoitua. Lukija riisutaan, häntä ei pueta. Mutta sodanjälkeinen henkinen tyhjiö on käynyt rasittavaksi, pelkkä *status quon* kuvaaminen ei tyydytä, odotetaan.” (Saastamoinen 1957b, 76.)[143]

143 Meretojan (2004, 131) mukaan *nouveau romanin* jälkeinen aikakausi 1960-ja 1970-luvuilla merkitsi ”tarinan paluuta” ranskalaisessa kirjallisuudessa muun muassa Michel Tournierin ja Tahar Ben Jallounin teosten myötä. Kertomus ja kerronnallisuus näyttäytyivät heidän tuotannossaan keinona ymmärtää ihmisenä olemista, hahmottaa todellisuutta ja rakentaa identiteettiä erilaisten mytologisten ainesten pohjalta.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Sanaan uskominen hahmottuu Saastamoisen esseistiikkaa vasten paitsi kielen ja merkityksen uudelleen löytämisenä, myös taiteellisena *credona*, joka on uskoa kirjallisuuden kykyyn vaikuttaa lukijaansa. Tuhon sijaan muutos hahmottuu uudistumisena, joka on halua uskoa ihmiseen, myös silloin kun tuo usko joutuu toistuvasti koetukselle. Lukijan on tarkoitus jatkaa kirjan luettuaan menoaan ”toisenlaisena kuin äsken”, uudenlaiseksi koottuna. Surrealistiset tyylipiirteet ilmenevät teoksessa kielellisenä outouttamisena ja assosiaatioina, jotka provosoivat uusia tapoja nähdä todellisuus. Eksistentiaalisena tunteena surrealismille ominainen ylirealistisuus ilmenee joko itsen tai todellisuuden kokemiseen outona ja vieraana (vrt. Ratcliffe 2008, 2–3 ja 180–181). Surrealistisessa taiteessa arkinen näyttäytyy uuteen kontekstiin upotettuna tuoreessa valossa: hätkähdyttävänä, shokeraavana ja ihmeellisenä. Haettu tunne-efekti on lukijan yllättäminen, hämmentäminen tai hänen saattamisensa haltoituneeseen tilaan. Tunteiden kuvauksen sijaan surrealistit ajattelivat keksivänsä tunteita eli herättävänsä myös taiteen vastaanottajassa arkikokemusta muuntavia elämyksiä samalla tavoin kuin lääketieteenharjoittajat saattoivat luoda uusia tapoja havainnoida ja nimetä tunteita löytämällä oidipuskompleksin ja hysterian kaltaisia neurooseja ja sairauksia. Lääkäreiden omalla toiminnalla oli vaikutuksia myös itse oirekuvan synnyttämiseen, muun muassa potilastyössä käytettyjen suggestiivisten metodien vuoksi. Surrealistit pyrkivät kehittämään samankaltaisia taiteellisia metodeita, joilla luopua Järjen kontrollista. (Kaitaro 2001, 9–11 ja 114–118.)

Saastamoisen teoksessa muuntelun kohteena ovat ennen kaikkea uskonnollisten rituaalien kieli ja kuvasto. Hökkä (2013, 297) kirjoittaa Saastamoisesta ironisena epäilijänä, jonka teosten kuvastossa uskonto sulautuu muuhun elämänkatsomukselliseen ainekseen tai eristetään siitä kriittisen tarkastelun kohteeksi:

> Elämän mielen, olemassaolon ja kirjoittamisen kysymys kuvastuu Saastamoisen [varhaistuotannossa] usein uskonnollisin käsittein. Olemassaolo, taide ja uskonto ovat samaa elämänmerkityksen yleistä suhdekenttää, joskin kertojan järkyttynyt tai ironinen asenne reflektoi niitä milloin eroon toisistaan, milloin yhteen.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Runsaiden raamattuviittausten vuoksi *Vanhan portin* teosta on moitittu muun muassa uskonnollisesta pateettisuudesta ja teoksen tyylilajiksi on ehdotettu kristillistä modernismia (Eskelinen 2016, 410 ja 412). *Raamatun* vaikutuksesta kertoo jo teoksen nimi, joka muuntelee ajatusta taivaaseen pääsystä ahtaana porttina. Kuvaus portista nimenomaan vanhana porttina on tulkittavissa viittauksena uskontoon, joka edustaa vanhaa maailmaa. Uudessa testamentissa lihaksi tullut Jumala, Kristus, puhuu ikuisesta elämästä vain harvojen tienä: "Menkää ahtaasta portista sisälle. Sillä se portti on avara ja tie lavea, joka vie kadotukseen, ja monta on, jotka siitä sisälle menevät; / mutta se portti on ahdas ja tie kaita, joka vie elämään, ja harvat ovat ne, jotka sen löytävät." (Matt. 7: 13.)[144] Kristillisen kuvaston runsaus selittyy osaltaan teoksen dialogilla punaiseksi neitsyeksi kutsutun Simone Weilin eksistenssifilosofian kanssa. Weilin vasemmistolaisesti suuntautunut kärsimyksen mystiikka ilmenee erityisesti teoksen allegoris-surrealistisissa jaksoissa, jotka käsittelevät jumalallista rakkautta. Uskonnollissävytteisen eksistenssifilosofian ohella teoksen metafiktiiviset jaksot keskustelevat ateistisen eksistentialismin kanssa. Hökkä (2013, 320) on puhunut aiemmin teosta analysoidessaan Sartren eksistentialismin "naiseksistentialistise[sta] tulkinna[sta]". Teos kommentoi sartrelaisen kirjallisuuskäsityksen ohella Beauvoirin tuotantoa, erityisesti *Toinen sukupuoli* -teoksessa esitettyjä näkemyksiä naisen yhteiskunnallisesta asemasta, uskonnollisesta sofismista ja metafysiikasta.

## Romaanihenkilön syntymä

*Vanhan portin* kuvastossa metakirjallinen, lukemisen ja kirjoittamisen prosessia havainnoiva kolmannen persoonan kerronta kietoutuu erotta-

144 *Raamatun* ohella teoksen nimi muuntelee André Giden romaanin nimeä *Ahdas portti* (1909, *La porte étroite*), joka pohtii Saastamoisen teoksen tavoin rakkauden rajoja ja harhoja. Giden romaanin motto on poimittu Luukkaan evankeliumin kahdeksannen luvun 24. jakeesta: "Kilvoitelkaa päästäksenne sisälle ahtaasta portista". Vuosien 1933 ja 1938 *Raamatun* suomennoksessa jae löytyy Luukkaan evankeliumin 13. luvusta. Portin sijaan jakeessa puhutaan ovesta, kuten myös Johanneksen evankeliumissa, jossa Kristus ilmoittaa olevansa ovi (paratiisin) laitumelle.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

mattomasti henkilöhahmojen olemassaolon pohdintaan (Hökkä 2013, 275). Kertojan ja henkilöhahmojen ääniä sekoittava puhe muuttuu hetkittäin assosiatiiviseksi sisäiseksi monologiksi, joka suuntautuu nimettömälle vastaanottajalle ja muistuttaa paikoin Faulknerin tuotannossa esiintyvää tajunnanvirtaa, erityisesti *Kun tein kuolemaa* -teoksen (1930, *As I Lay Dying*) monologia ja vapaata epäsuoraa esitystä yhdistelevää kerrontaa.[145] Eksistentiaaliset vierauden ja yksinäisyyden tunnot tulvivat kerronnan tasolta toiselle ja resonoivat myös lukijassa, joka kutsutaan osallistumaan henkilöhahmojen luomisprosessiin ja maailmassa olemisen perusteiden pohdintaan. Kerrottuaan monta elämää eläneen Sirkka-Liisan tarinan kertoja kysyy lukijalta hänen todellista nimeään: ”Sirkka-Liisa, mikä hän on? Sirkka-Liisa? Kuka hän on? Itse hän ei tiedä, ei tunne nimeään, mutta nimettömänä hän ei kuole. Hänet valittiin syntymässä: hän synnyttää kenet tahansa missä tahansa.” (VP, 42.) Kertojan metafiktiiviset kommentaarit muistuttavat lukijaa Sirkka-Liisan ja muiden henkilöhahmojen asemasta kielellisinä luomuksina, joita tekijä liikuttaa. Toisaalta nimeäminen viittaa henkilöhahmoon yksilönä, jonka on itse luotava elämälleen suunta ja merkitys. Fenomonologisesta asenteesta käsin persoona, minuus tai itse ei ole jotakin olemuksellista ja pysyvää, vaan jotakin, joka syntyy ja muovautuu vuorovaikutuksessa toisten ja ympäröivän maailman kanssa.

Etsiessään elämälleen väljempää reittiä Sirkka-Liisa luottaa vain omiin jalkoihinsa, jotka välittävät hänelle ruumiin intuitiivista, affektiivista tietoa. Ne kuljettavat hänet väkivaltaisen alkoholistiäidin luota kouluun, ylioppilaaksi, hattuompelimoon ja lopulta teatterin lavalle tanssijaksi ja näyttelijäksi. Jalat tietävät milloin Sirkka-Liisan on lähdettävä ja siirryttävä jälleen uusiin maisemiin: ”Jalat häntä veivät, ei hän vienyt jal-

145 *Parnasson* Tähystyksiä-sarjaan kirjoitetussa artikkelissaan ”Ranskan kirjallisuutta ja teatteria” Saastamoinen kuvaa ranskalaisen romaanin kahta pääsuuntausta ja ilmaisee samalla *Vanhan portin* kahtalaiset kirjalliset vaikutteet: ”Toiset pyrkivät esim. juuri Robbe-Grillet’n ns. objektiiviseen romaaniin, [j]onka alkutyyppinä on ehkä Camus’n *Sivullinen* ja jossa asiat on ’nähty’ ulkoa päin ja kerrottu kommentaareitta. Toiset taas yrittävät kehittää sisäisen monologin äärimmilleen, jolloin esikuvana on lähinnä Faulknerin *Kun tein kuolemaa*. Nähtävästi juuri nämä kaksi kirjailijaa, Camus ja Faulkner, ehkä myös Sartren simultaaninen kertomistekniikka *Les chemins de la libertéssä*, ovat tiedostetusti ja tiedostamattomasti eniten vaikuttaneet tämän päivän nuoreen romaaniin – eikä vain Ranskassa.” (Saastamoinen 1958b, 81–82.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

kojaan. Nyt ne lähtivät. Hänellä oli viisi paria jalkoja, oli tehty sellainen ryhmä. Mutta yksin hän tanssi, ensimmäisenä: muut tulivat perässä." (VP, 38.) Sirkka-Liisan valintoja ohjaa halu luoda itse, joka on toisten tunnistama ja tunnustama. Koska *persona* tai rooli on luotu toisia varten, se voidaan hetkessä vaihtaa toiseksi kuin näyttelijän naamio. Sirkka-Liisan groteski, *Raamatun* tyyliä ja sanontoja muunteleva monologi on täynnä kapinaa ja uhmaa, joka kohdistuu "porvareihin" ja heidän valheelliseen uskontoonsa:

> Jos tässä nyt itkisi, niin mitä se auttaisi? sama kuin lukisi Isämeitää huussissa. Yhtä tyhjän kanssa. On sitä huussissa rukoiltu ennenkin, kirkko mikä kirkko. Jos tässä nyt rukoilisi niin – että älä anna minulle – niin niiskutusta se vain on, ja tulee nenästä ja silmistä. Joilla on korvat, kuulkoot. Sittenpähän tietävät, että täällä itketään eikä paskanneta. Tupakoikoot muut. Tämä tyttö itkee, jos niikseen tulee. Itkee ja paskantaa. Kaks asiaa yhell tiell. (VP, 35.)

Jumalisien porvareiden kirkko tyhjenee ja vie ihmisen "rukoilemaan" yksin huussiin, jossa ihmiskurja harjoittaa itkien yksityistä uskontoaan. Sirkka-Liisan puheessa naiseuden roolit ja tyylit elävät ja muuntuvat näyttelijän naamioiden vaihtuessa. Hän on Minna Canthin "Homsantuuhun" eli Kerttuun vertautuva rääväsuinen "mustalaistanssija" tai "mustalaisruhtinatar"[146], tuhkasta syntyvä Elektra, marttyyriksi kohotettu sotasankari ja noitana poltettu Jeanne d'Arc, kova ja kylmä hallitsija, kuningatar Elisabeth, oikeamielinen Antigone. Synnyttäjänä Sirkka-Liisa rinnastuu toisaalta Jumalan äitiin, Neitsyt Mariaan, joka valitaan ihmisen ja Jumalan välisen uuden liiton välikappaleeksi: "Olen äiti: minä synnytän teidät" (VP, 39).

Neitseellisen sikiämisen ohella monijäseninen ryhmä viittaa itämaiseen jumalkuvastoon, jossa ihmisen ja eläimen muoto sulautuvat yh-

146 Lakia ja oikeutta itselleen vaativana sivullisena Sirkka-Liisa rinnastuu lisäksi *Sirkka eli pikku Fadette* -näytelmän päähenkilöön, Sirkkaan. George Sandin *Pikku Fadette* -teoksen (1849) pohjalta muokatun kansannäytelmän päähenkilö on ruskeaihoinen, sortajiaan vastaan kapinoiva, mutta hyväsydäminen luonnonlapsi, joka heijastaa osaltaan ajan käsityksiä etnisistä vähemmistöistä. Saastamoisen luomassa hahmossa on toisaalta piirteitä Faulknerin syvään etelään sijoittuvan goottilaisen *Kun tein kuolemaa* -romaanin naishahmosta Dewey Dellistä, joka tekee raskaaksi tultuaan abortin.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

teen. Luomisen lopputuloksena on päättymätön jakautuminen ja monistunut minä, joka elää ja kuolee eri hahmoissa: ”Minä en ole minä, joku toinen on ottanut paikkani. Olen kuka tahansa näyttämöllä, olen kymmenen tai kaksikymmentä ja jos tarvitaan, se viimeinenkin. Näyttämöllä minä kuolen, kuolen joka päivä, kuolen.” (VP, 39.) Äärettömiin monistuva minuus asettaa Sirkka-Liisan lopulta myös viimeisen, kuolevan, ihmisen osaan. Näyttämöllä lausutut vuorosanat ilmentävät Ilmestyskirjan lopussa esiintyvää ajatusta Kristuksesta tai Jumalasta kaiken alkuna ja loppuna, alfana ja omegana. Ensimmäisenä ja viimeisenä oleminen viittaa myös raamatulliseen ajatukseen ihmisen arvosta, joka mitataan taivaassa eri tavoin kuin maan päällä: ensimmäiset, laveasta portista käyneet, tulevat viimeisiksi, ja viimeiset, ahtaan portin löytäneet, ensimmäisiksi.

Sirkka-Liisan monologi muistuttaa Beckettin *Sanoinkuvaamaton*-teoksen (1953, *L'Innommable*) kertojan pakkomielteistä yksinpuhelua: ”[M]inä olen yksin täällä, olen ensimmäinen ja viimeinen” (SA, 136). Beckettin romaani on yksi absurdin kokemusta tutkivista teoksista, joissa olemisen, identiteetin ja kielen suhteet kyseenalaistuvat: ”Missä nyt? Milloin nyt? Kuka nyt? Itseltäni sitä kysymättä. Sanoa minä. Siihen uskomatta.” (SA, 5.) Beckettin kertoja on jätetty roikkumaan omituiseen, loputonta kärsimystä aiheuttavaan välitilaan, jossa hän odottaa joko syntymäänsä tai kuolemaansa. Ruukkuun sullottu muotopuoli puhuu keskeltä yksinäisyyden, ahdistuksen ja pelon kaaosta ja etsii väylää sanomisen vimmasta kohti vaikenemista ja hiljaisuutta: ”Omalta osaltani minut on hutiloitu kasaan häpeällisellä tavalla, heidän täytyy se vähitellen tajuta, minut, josta kaikki riippuu [– –] jonka ympärillä, ruukkuihmisen ympärillä, kaikki pyörii, tyhjää [– –]” (SA, 124). Beckettin egosentristä, oman napansa ympärillä pyörivää kertojaa ravistelee paranoiaksi muuttuva epäluottamus nimettömäksi jääviä ahdistelijoita ja vainoajia kohtaan: ”Kuvittelevatko he, että minä kuvittelen, että se joka puhuu olen minä? Se on niin heitä sekin. Saadakseen minut kuvittelemaan, että minulla on oma minä ja että voisin puhua siitä kuin he omastaan.” (SA, 84.)

Saastamoisen romaanihenkilöiden uskossakaan ei lopulta ole kyse pelkästään uskosta itseään ylempään, luovaan voimaan, vaan yhtä lailla henkilöiden uskosta itseensä tai omaan olemassaoloonsa. Beckettin ker-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tojan tavoin he kärsivät ”vähäisestä kyvystä ylläpitää identiteettiä” (SA, 62). Vihan, inhon ja halveksunnan syövereissä kamppaileva Sirkka-Liisa näkee itsensä synnyttäjän ohella elämän tuhoajana, jonka käsissä työstettävä materiaali voi saada ennalta-arvaamattomia muotoja: ”Kuitenkin on muistettava: jos astia, jota valmistetaan, menee pilalle niin kuin savi voi mennä savenvalajan käsissä, siitä tehdään toinen astia, miten vain savenvalaja näkee parhaaksi tehdä” (VP, 42). Henkilöhahmojen ohella kertoja, tekijän *persona*, rinnastuu savenvalajaan, joka muovaa vaihtuvakasvoisia hahmoja kuin käsissään taipuvaa savea. Edellä siteerattu katkelma on miltei suora lainaus *Raamatun* Jeremian kirjasta (18: 4), jossa puhutaan Jumalan luomistyöstä: ”Ja jos astia, jota hän valmisti, meni pilalle, niinkuin savi voi mennä savenvalajan käsissä, niin hän teki siitä taas toisen astian, miten vain savenvalaja näki parhaaksi tehdä”.

Jeremian kirjan jakeessa saviastian murskaaminen viittaa Jumalan vihaan valittua kansaa, syntistä ”Israelin neitsyttä”, kohtaan. Savenvalajaan rinnastuvalla Jumalalla on oikeus hajottaa se, mikä osoittautuu kelvottomaksi. Viallista ruukkua ei koskaan korjata, vaan se tuhotaan lopullisesti. Niskuroiva kansa rinnastuu oikukkaaseen naiseen, jonka synti on tottelemattomuutta, maskuliinisen luojajumalan tahtoa vastaan rikkomista. Sirkka-Liisan tarinassa elämän tuhoaminen viittaa myös alkion tai syntymättömän sikiön, aviottoman lapsen, mahdolliseen surmaamiseen. Kyse on lisäksi Sirkka-Liisasta itsestään saviruukkuna, joka taipuu ja särkyy ”luojansa” käsissä. Toisaalta patriarkaalista järjestystä ja Lakia rikkova nainen näyttäytyy itse itsensä luojana. Avantgarden klassikoista esimerkiksi Gertrude Steinin *Idassa* (1941) päähenkilö monistaa ja tuhoaa itseään tavoin, joista syntyy lukijaa vieraannuttavia ja tarinamaailmaa outouttavia efektejä: ”[E]nnen pitkää tapan kaksoseni jonka kerran itse tein. Jos tekee jonkun voiko sen tappaa.” (ID, 10.) Myös Christine vertaa itseään saviruukkuun, jonka muoto muuttuu tekijänsä käsissä vaihtelevien oikkujen mukaan, vaikka näyttelijä itse olisi jo valmis poistumaan lavalta: ”[S]avenvalaja voi milloin tahansa muuttaa muodon. Valitse ja sinut valitaan. Nöyryyttävää, eikö totta? Toiset meistä on luotu jaloa käyttöä varten ja toiset halpaa.” (VP, 79.) Henkilöhahmojen rooli muokattavana materiana kuvastaa myös lukijan valtaa henkilöhahmojen uudelleen kokoajana.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

# Romaani partituurina: tekijän ja lukijan yhteistyöstä

*Vanha portti* ilmaisee klassista eheyttä kyseenalaistavat lähtökohtansa suoraan metafiktion keinoin. Eräs romaanihenkilöistä, Pekka, pohtii taiteen ja elämän välistä vastaavuutta ja toteaa elämän muistuttavan epäonnistunutta taideteosta: ”Elämä on huonosti kirjoitettu romaani, jossa ei ole juonta ja jossa langat näkyvät: kirjailija-kertoja-luoja istuu näyttämöllä liikkeellepanijana ja sirpaleita ei ole välitetty yhdistää” (VP, 72). Katkelma ilmaisee paitsi henkilön luoman elämäntaiteen suuntaviivat myös teoksen kokonaisestetiikan. Romaani ei tukeudu syysuhteiseen juoneen, vaan muotoon, joka on löyhästi toisiinsa kiinnittyvien sirpaleiden kokoelma. Muodon luoja on sijoittanut myös itsensä näyttämölle, tosin erilaisiin naamioihin ja rooleihin kätkeytyneenä. Romaanimuodon eheyttä korostavan estetiikan näkökulmasta tällainen teos on ”huonosti kirjoitettu” ja keskeneräinen. Juuri sirpalemaisuudessa piilee kuitenkin elämän ja taiteen suuri paradoksi. Täydellinen muoto ja idea on tavoitettavissa ainoastaan eheyttä hajottamalla, jos se on ylipäänsä kielellisesti saavutettavissa: ”Ja paradoksi: elämä on hyvin kirjoitettu romaani, luoja ei kätke itseään eikä anna katselija-lukijalle illuusiota kokonaisuudesta, koska se ohittaa ihmisen” (mp.). Pekan mukaan taide on keino päästä käsiksi olemisen metafysiikkaan: ”[V]oitko onkia koukulla Leviatanin ja siimaan kietoa sen kielen” (VP, 72).

Vanhan testamentin merihirviön, Leviatanin, pyydystäminen viittaa ihmisen ja kosmisten, käsittämättömien voimien kohtaamiseen. Siteerattu jae on peräisin Jobin kirjasta, jossa Jumala lopulta vastaa Jobille tämän vaatiessa selitystä epäoikeudenmukaiseksi kokemaansa kärsimykseen. *Raamatun* kertomuksessa Leviatan edustaa maailmankaikkeuden alkukaaosta ja absurditeettia. Meressä asuva hirviö on kuva luonnossa itseään ilmentävän Jumalan selittämättömyydestä. Syvyyksissä uivassa olennossa ruumiillistuu inhimillisen käsityskyvyn ylittävä subliimi – rajaton ja hämärä – johon ihmismieli aistii typerryttävää yhteyttä. Kosmisen draaman mittakaavassa yksinäiseksi ja erilliseksi itsensä kokevan ihmisen pienuus paljastuu: Jumala ei ole velvollinen selittämään itseään kenellekään. Loputtomasti vastauksia etsivä ihminen häviää viisaudessa muille eläville olennoille, jotka ymmärtävät paikkansa osana äärettömän

https://doi.org/10.21435/skst.1479

universumin kokonaisuutta. (Kivistö 2020, 26 ja 63; Cox 1978, 41–42 ja 127.) Leviatanin kohtaaminen rinnastuu sielun pimeään yöhön, jonka läpi yksilön on kuljettava ilman varmuutta lopussa koittavasta pelastuksesta: ”Katso, hedelmätön olkoon se yö, älköön siinä riemuhuuto raikuko. Kirotkoot sen päivänmanajaat, ne, jotka saavat hereille Leviatanin.” (Job 3: 7–8.) Leviatanin kielen siimaan kietominen on Saastamoisen teoksessa tulkittavissa järkeilyn avulla tapahtuvaksi yritykseksi saada mieltä sellaiseen, joka pakenee kielellistä ilmaisua eikä ole järjellä selitettävissä.

Pohtiessaan maailmankaikkeuden olemusta Pekka päätyy tunnustamaan uskonsa Jumalaan. Hän vertaa luojaansa matemaatikkoon, joka harjoittaa täsmällistä ja subliimia taidetta, korkeampaa matematiikkaa. Jokaisessa ihmisessä asuu ääretön universumi, joka syntyy ja kuolee hetki hetkeltä kuin elävä taideteos: ”Olemme taiteilijoita, taideteokset elävät ja kuolevat meissä. Haudassa luodaan, jos on luoja.” (VP, 71.) Kuolemaa uhmaava uudestisyntyminen viittaa paitsi henkilöhahmoihin itsensä luojina, myös heidän rooliinsa taideteoksen osina, jotka saavat kirjailija-kertoja-luojan ja katselija-lukijan käsissä yhä uusia muotoja. Pekka paljastuu myöhemmin säveltäjäksi ja kapellimestariksi, joka johtaa eri instrumenteista koostuvaa orkesteria: ”On johdettava orkesteria niin, että jokainen soitin puhuu virheettömästi, mutta suuruus on paljastettava kokonaisuudessa, ei osissa” (VP, 148). Säveltäjä-kapellimestari on itsekin instrumentti, jota soitetaan. Hänessä soiva musiikki kumpuaa lähteestä, jonka paikantaminen on vaikeaa. Pekan hahmossa kirjailija näyttäisi kysyvän kirjoittamisen ja lukemisen lähtökohtia ja omaa minuuttaan: kuka on se, joka kirjailijassa kirjoittaa? Muotoillessaan kirjettä menetetylle rakastetulleen Pekka huomaa kyyniseksi muotoilemansa lauseen muuttuneen syväksi viisaudeksi: ”[Lauseessa] oli ulottuvaisuus, jota hän ei ollut kirjoittaessaan tiedostanut: lause oli saanut siivet ja ohittanut tekijänsä” (VP, 146).

Romaanihenkilön kuvaaman kirjoittamisen metodin voi tulkita platonilaisen tosiolevan tavoittelun ja jäljittelyn ohella automaattiseksi kirjoitukseksi, jonka tavoitteena oli avata väyliä tiedostamattomaan. Surrealistisena tekniikkana automaattinen kirjoitus vaatii tekijältään instrumenttina toimimista, irrottautumista omasta persoonallisuudestaan. Esitellessään *Helsingin Sanomissa* 28.10.1959 surrealismia ja

https://doi.org/10.21435/skst.1479

dadaismia Saastamoinen viittaa Bretonin *Surrealismin manifestiin* ja kuvaa automaattisen kirjoituksen metodia ja vaikutusta seuraavasti: ”Että sanat pääsisivät estoitta ja ehdollisitta reflekseittä ’suuhun’, avattiin ovet alitajuntaan ja keksittiin automaattinen kirjoitus: typerä, ahdas ja virallisesti hyväksytty Järki oli nujerrettava” (Saastamoinen 1959, 17). Saastamoisen mukaan avantgardistin pahin vihollinen on Järjen ohella kaavamaiseksi jähmettynyt Kieli. Surrealistikirjailijoiden ohjelmaksi muodostui ”puheen pilkkominen, syntaksin särkeminen ja päähänpinttymien ja ahdaskalloisuuden kivittäminen” (mp.). Teoksen apokalyptisessä, Ilmestyskirjaan viittaavassa jaksossa kirjailijaan rinnastuva naishahmo, Christine, julistaa asuvansa syvässä kaivossa, jossa näkee pahoja unia. Puhuessaan nimettömälle vastaanottajalle nainen ennustaa kaiken kuolemaa. Hän tuntee hukanneensa itsensä toisiin ihmisiin ja luopuneensa yksilöllisyydestään: ”Ehkä persoonallisuuteni – oi, mikä sana! – kuoli sinussa” (VP, 89–90). Myös kriitikko Erno Paasilinna (1960, 310) samaistaa ennusunia näkevän, surrealismin kuvastolle tyypillisen meedionaisen kirjailijaan – ja kieltäytyy kommunikoimasta tämän ehdoilla: ”Oraakkelit eivät yleensäkään selitä kaksimielisyyksiään; naurunalaisiksi joutuvat selittäjät, jotka ottavat oraakkelinsa vakavasti”.

Paasilinna kuuluu niihin aikalaislukijoihin, joille henkilökuvauksen kokonaisuus näyttäytyi ”mekaanisen laskelmallise[na]” (Paasilinna 1960, 310). Kriitikko kiittää Saastamoista joidenkin henkilökuvien elävyydestä ja toteaa kirjailijan itse oivaltaneen työnsä puutteet ja kääntäneen ne romaanissa edukseen. Kuten Kirstinä (1998, 302–303) ja Eskelinen (2016, 409–410) ovat aiemmin todenneet, kirjailijan pyrkimys avata metakommentaarein avantgardistisen teoksensa kirjoittamisen ja lukemisen menetelmää ei tullut vastaanotossa ymmärretyksi. Yksi syy vieraantumisefektiin tai kerronnallisen empatian lykkääntymiseen kokeellisen romaanin vastaanotossa on juuri henkilöhahmojen mekanistisuus, erityisesti realistisen, samaistuttavan päähenkilön tai tunnistettavien psykologisten henkilötyyppien puuttuminen (Ngai 2005, 50). Saastamoinen rakentaa henkilösysteemejä, joissa toisiinsa kytketyt henkilöhahmot hahmottuvat animoituina minän esityksinä, performansseina, pikemminkin kuin todenkaltaisina, eheinä ja kiinteinä persoonina. Tällaiset henkilöhahmot jättävät lukijan helposti kylmäksi, erityisesti

https://doi.org/10.21435/skst.1479

silloin, kun teoksen itselleen asettamat säännöt eivät ole lukijalle tuttuja tai kokeellisen kirjallisuuden käytännöt eivät vastaa lukijan esteettisiin odotuksiin.

Myös romaanihenkilöiden ”keskeneräisyys” ja monistuminen perustellaan lukuohjein varustetussa teoksessa toistuvasti erilaisin intertekstuaalisin ja metafiktiivisin viittauksin. Romaanin avantgardistisuus syntyy luettavuuden sijaan kirjoitettavuudesta. Teoksen lukeminen vaatii toisin sanoen aktiivista uudelleen tuottamista passiivisen vastaanottamisen sijaan. Lukija on tekijään rinnastuva liikkeellepanija, jonka avustuksella romaani muuttuu eläväksi, musiikilliseksi kokonaisuudeksi. Barthesin vuonna 1968 ilmestynyttä esseetä ”Tekijän kuolema” (”La mort de l'auteur”) enteillen romaani julistaa autoritaarisen kirjailija-kertoja-luojan kuolemaa (ks. Makkonen 1992, 103; myös Kaitaro 2001, 179).[147] Tekijän murha on välttämätön edellytys kirjailijan persoonallisuudesta vapaiden merkitysten – ja siten lukijan – syntymälle. Barthes (1993, 114) kirjoittaa tekijän asemasta seuraavasti: ”Kirjoittaessa saavutetaan jo olemassa olevan persoonattomuuden kautta piste, jossa toimii vain kieli, se 'performoi', ei 'minä'. [– –] [K]irjailija ei koskaan ole muuta kuin se joka kirjoittaa, eikä minä ole muuta kuin se joka sanoo minä: kieli tuntee 'subjektin', ei 'henkilöä'.” Kun kirjailija vapaaehtoisesti ”astuu omaan kuolemaansa”, voi kirjoitus alkaa (mts., 111).

*Surrealismin manifestissa* Breton (1996, 60–61) kirjoittaa surrealistisen taideteoksen olevan väärennetty sikäli, ettei se etene tekijän tarkkaan miettimän, taidokkaan juonen varassa, vaan syntyy henkilöhahmojen opastamana intuitiivisesti tekijän ”vatsasta”, kuten lapsi syntyy kohdusta. Kubistisen tai surrealistisen kollaasin ohella elämän kokonaisuutta heijastava romaanimuoto rinnastuu Saastamoisen teoksessa kirjoittamattomaan partituuriin tai sävellykseen. Siinä missä partituuri on tekijälle luomistyön päätepiste, se on työn tulkitsijalle alkupiste, nuotisto sävellyksen toteuttamiseen. Manifestissaan Breton (1996, 53) viittaa ”ihmeellisen” (*merveilleux*) partituuriin kirjoittaessaan surrealismin vastus-

147 Surrealismi kuitenkin poikkeaa poststrukturalistisessa teoriassa myöhemmin esitetyistä ajatuksista, jotka kyseenalaistavat subjektin asemaa merkityksen lähteenä. Surrealismin tavoitteena ei ole subjektin dekonstruktio ja hajottaminen, häivyttäminen tai fragmentaarisuuden ylistäminen, vaan pikemminkin eheyden etsiminen tunnustamalla minuuden ei-yhtenäinen luonne ja vastausten etsiminen itseyden hajoamisen ongelmaan (Kaitaro 2001, 179–180).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tajista heinä, jotka eivät halua taipua kollektiivisen tietoisuuden signaalien anonyymeiksi vastaanottimiksi: ”[H]e eivät halunneet tyytyä siihen, että olisivat orkestroineet ainoastaan ihmeellisen partituuria. Soittimet olivat liian ylpeitä, ja sen vuoksi ne eivät tuottaneet harmonista sointia.” Breton kuvaa surrealistista romaania itseään runolliseksi teokseksi, jonka henkilöt ovat sekalaista väkeä ja jotka ”käyttäytyvät yhtä luontevasti verbien aktiivisia muotoja kohtaan kuin persoonaton pronomini se [– –]” (mts., 60).[148] Tässä Bretonin lähestymistapa lähenee paitsi Sartren käsitystä minän ulkopuolisuudesta myös Levinasin näkemystä Toisesta mysteerinä, joka herättää kokijassa yltäkylläistä iloa siitä, mikä on olemassa. Ääretön on persoonaton *se*, joka *on* (*il y a*); tyhjyydessä kuultava kohina tai täyteys, tai vaihtoehtoisesti ”kolmas poissuljettu”, joka herättää ilon sijaan kauhua ja järkytystä. (Levinas 1996, 52–53.)

Henkilöhahmojen mekanistisuus on Saastamoisen teoksessa tulkittavissa surrealismille ominaisena modernin rationaalisuuden ja Järjen palvonnan kritiikkinä. Logiikan sääntöjä purkava teos valtaa alaa tunteiden logiikalle. Surrealistisia kerronnanjaksoja hallitsee Christine, joka osoittaa sanansa suoraan tekijälleen. Kirjailijan ohella puhuteltu on tulkittavissa lukijana tai toisena henkilöhahmona, jota Christine pyytää mukaan itsensä luomiseen. Hän vertaa itseään kirjaan, jonka aukeamat ovat täynnä kirjoittamatonta kirjoitusta: ”Olen kirjoittamaton kirja, ymmärrä tämä ja ymmärrät minua. Minua on luettava niin kuin kirjaa, jota ei ole kirjoitettu, lukiessasi olet kirjailija.” (VP, 81.) Christine haastaa puhutellun myös väittämällä, että pystyisi itse luomaan jotain tekeillä olevaa parempaa:

> Jos haluat, kirjoitan sinulle kirjan. Uskotko sinä sitten kirjaan? [– –] Sanot, että uskot muotoon. Mihin muotoon? Hyvä, et siis minun luomaani muotoon. Älä kiillota lattiaasi niin, että itse liukastut: anna minulle se muoto johon uskot. Huomaat, että et usko mihinkään muotoon. Et omaasi, etkä toisten. (VP, 80–81.)

148 Bretonin kääntäjä Väinö Kirstinä (1996, 60) tarjoaa persoonattoman ”se”-pronominin käytöstä esimerkiksi puhekieliset ’se sataa’, ’sitä on’ tai ’sitä täytyy’. Suomen kielessä persoonaton taas ilmenee sellaisissa lausumissa kuin ’sataa’ tai nollapersoonaisissa lauserakenteissa, joissa on yksikön kolmannessa persoonassa taipuva verbi, muttei subjektia. Kokijan asemaan voi asettua kuka tahansa.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Sen lisäksi että Christine kyseenalaistaa tekeillä olevan teoksen muodon ja mahdollisesti myös puhutellun olemassaolon, hän provosoi esiin tunnereaktioita esittämällä suoria loukkauksia: ”Olen jo lukenut sinun kirjasi. Olisin halunnut, että se olisi ollut parempi” (VP, 81) tai ”Sinun sopisi jo näytellä paremmin” (VP, 77).

Henkilöiden harjoittaman naamioleikin ohella Saastamoisen metafiktiivisessä teoksessa korostuu luoja-jumalan absurdi mielivalta. Maailma, joka on puutteellinen, luo epäilyksen luojansa epätäydellisyydestä. Kirjailija rinnastuu gnostilaiseen, välinpitämättömään demiurgiin, joka tuhoaa luomaansa tai jättää sen synnytettyään oman onnensa nojaan. Vaikenemiseen ja jäätyneeseen musiikkiin päättyvässä apokalyptisessa maisemassa henkilöhahmot kokevat jatkuvaa puutetta ja merkityksen poissaoloa. Aistiessaan kuoleman läsnäolon ennusunia näkevä nainen pyytää, että hänet vihdoin ”kerrottaisiin loppuun asti” (VP, 91). Hän tahtoo olla valmis runo – sellainen, jollaiseksi hänet on tarkoitettu:

> Kun runo on valmis, ei sillä enää ole tekijää, hän on siirtynyt syrjään. Vastaavasti, olen siirtynyt syrjään: en enää tee päiviäni. Ja vastaavasti: saattaa olla, että hän, joka on minut tehnyt, on siirtynyt syrjään. Kuulun kaikille enkä kenellekään, en itselleni enkä hänelle, joka on minut tehnyt.
>
> Ehkä tyhjyys, johon minun on totuttava, on täyteyttä? – oliko sana oikea? Onko näin vai ei? Pitäisi voida vastata ”on”. (VP, 91.)

Paradoksi tyhjyydestä, joka on täyteyttä, viittaa Weilin vuonna 1947 ilmestyneeseen kirjoituskokoelmaan *Painovoima ja armo* (*La Pesanteur et la grâce*). Teoksessaan ranskalaismystikko pohtii ihmismielen taipumusta täyttää kärsimyksen tuottama tyhjiö petollisilla, lohdullisilla kuvitelmilla Jumalan rakkaudesta, vaikka kaikki hänen ympärillään todistaa luojan välinpitämättömyydestä ja poissaolosta: ”Mitä tahansa tapahtuukin, olemme varmat siitä, että *kaikkeus on täyteyttä*” (Weil 1976, 43). Vasta tyhjiön syntyminen ja puute luovat kuitenkin tilan, joka voi täyttyä jollakin; tässä tapauksessa jumalallisella rakkaudella ja ilolla. Edellä siteeratussa katkelmassa Christine rinnastaa itsensä kesken jääneeseen runoon, jonka on saatettava itse luomisprosessinsa loppuun ja päivänsä

https://doi.org/10.21435/skst.1479

päätökseen. Toisaalta henkilöhahmon keskeneräisyys on lukijalle suunnattu vetoomus. Taideteokseksi kirjoitettu henkilöhahmo irtautuu tekijänsä käsistä ja syntyy lopullisesti vasta lukijan tulkinnassa. Henkilöhahmoa ei ole olemassa muualla kuin tässä vuorovaikutuksessa. Kysyessään itseltään kuka hän on, Lauraksi nimetty, Christinea muistuttava henkilöhahmo tiedostaa, että hänet voidaan hetkenä minä hyvänsä aloittaa alusta tai korvata jollakulla toisella: ”Minä. Minä. Minä. Taas olen lapsi ja alan alusta. Olenko minä minä? Ja kuka minä olen? / Jos tietäisin, ei minua ehkä enää olisi. Minun paikallani olisi toinen. Kuka? Mikä on paikkani ja merkitykseni järjestyksessä?” (VP, 74.)

Henkilöhahmojen lisäksi myös kertoja, joka lopulta määrää henkilöiden järjestyksestä, väsyy meneillään olevaan näytelmään. Toisen osan aforistisessa kokoelmassa kertoja tunnustaa rajalliset kykynsä yhä hämärämmäksi käyvän näytelmän ohjaajana. Lailasta, josta ei paljasteta juuri mitään, kertoja toteaa seuraavaa: ”Laila on vanha nainen, joka on ajatellut paljon ja puhunut vähän. Haluaisin tuntea hänet paremmin. Olen huono lukija, mutta vaistoan hyvät kirjat.” (VP, 85.) Kuten Christinen puheenvuorossa, myös kertojan yhteenvedossa henkilöt vertautuvat kirjaan. Lukeminen rinnastuu ihmistuntemukseen ja kirjan esteettinen arvottaminen ihmisluonnon punnitsemiseen. Kuten kirjoja, myös niiden lukijoita on kertojan mukaan hyviä ja huonoja. Myöhemmin kertojahahmo kuvaa suhdettaan Pekkaan, toiseen alter egoonsa: ”Tunnen Pekan hyvin huonosti, vaikka minun pitäisi tuntea hänet jo paremmin: olen huono lukija. Hänessä on jokin arvoitus, jota hän ei vielä ole itse ratkaissut. Vasta kun hän on ratkaissut arvoituksensa, pystyn näkemään paremmin.” (VP, 84.) Kirjailija-kertoja-luojan mukaan Pekan on ensin teoillaan osoitettava oma luontonsa, jotta hänet voisi tunnistaa ja kirjoittaa loppuun. Hän aavistelee, että Pekan ristiriitaisuus kumpuaa huojunnasta kahden vaihtoehtoisen maailman, hyvän ja pahan, välillä: ”Onko kysymys kenties valinnasta? Hän yrittää tehdä hyvää, mutta ei tiedä millä tavalla. Tulemme kaikki yhä yksinäisemmiksi.” (Mp.)

Pekan ambivalentti hahmo heijastaa kirjailija-kertoja-luojan omaa monikasvoisuutta. Muiden henkilöhahmojen tavoin säveltäjä on tekijän *persona*, joka toimii instrumenttina kokeellisen maailman luomisessa. Muokattavien saviruukkujen lisäksi henkilöhahmot vertautuvat kor-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

jattavaan satoon, joka on joiltakin osin runsas, joiltakin osin niukka. Kertojan mukaan ”[u]seimmat romaanin henkilöt ovat juonen kannalta turhia. Lusteet ja nisut: molempien annetaan kasvaa yhdessä elonleikkuuseen asti, ettei lustetta kootessa nyhdettäisi sen mukana nisuakin.” (VP, 72.) Vanhassa testamentissa kuvataan, kuinka Jumala sallii Saatanan kylvää hyvien nisujen joukkoon huonoja lusteita. Sekä lusteiden että nisujen annetaan kuitenkin kasvaa rinta rinnan, jotta parhaiden siementen tuottama hedelmä säästyisi. Katkelma päättyy uuteen raamatulliseen viittaukseen: ”Matt. 18:18”. Ellipsinä ilmoitettu Uuden testamentin jae kuuluu sanasta sanaan seuraavasti: ”Totisesti: kaikki, minkä te sidotte maan päällä, on sidottu taivaassa, ja kaikki, minkä te vapautatte maan päällä, on myös taivaassa vapautettu”. Vertaus on osa parabeelien sarjaa, jossa Kristus neuvoo opetuslapsiaan ohjaamaan ihmisiä kadotuksen ja tuhon sijaan elävän Jumalan yhteyteen. Jakeen voi lukea myös suhteessa kirjailijan monikasvoisuuteen. Hän edustaa yhtäaikaisesti nisujen ja lusteiden luojaa, Jumalaa ja Saatanaa. ”Sanotaan nyt, että olen saatana, sanotaan nyt taas neljästi saatana” (VP, 116), tekijä puhuu Laurin suulla.

## Eräs laji hulluutta

Ruukun kuva esiintyy myöhemmin Rauhan, Viipuriin juuri muuttaneen tytön, monologissa: ”Viipuri on Viipuri, Kyyrölä Kyyrölä ja ruukku on ruukku. Savenvalajat niitä tekevät: ryssät.” (VP, 53.) Rauhan muukalaisuus on ”ryssän”, ”vääräuskoisen” ja ”maalaisen” ulkopuolisuutta Viipurissa, jonne tyttö on tullut ruukunvalajien kylästä, Kyyrölästä. Sosiaalisen hyljeksinnän aiheuttama eksistentiaalinen osattomuus on kuin tauti, joka tuntuu ruumiissa jatkuvana kipuna, vaikka särkyä ei ole: ”Niin kuin olisi ollut koko ajan sairas, vaikkei mitään paikkaa koskenut” (VP, 44). Sosiaalinen näkymättömyys saa Ruukku-Rauhaksi, Lättänäksi ja Neiti Varikseksi nimetyn hahmon epäilemään omaa olemassaoloaan:

> Kaikki on [– –] sekaisin, koska yksi puuttuu: minä en ole läsnä. Joku kulkee huoneissa, järjestää, korjaa, ei enää lue, ei enää kirjoita, aina sama henkilö, joka en ole minä. Olen niin kuin sanotaan,

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> poistunut itsestäni, hyljännyt itseni tarpeettomana: ehkä tämä on eräs laji hulluutta. Voi olla, että kuvittelen kaiken, ehkä minua ei enää lainkaan ole olemassa: en tiedä olenko vai enkö. (VP, 55.)

Ruukku-Rauhan ulkomuoto viittaa hänen osaansa luojan muotopuolena taideteoksena, joka odottaa täydellistymistään. Hänen on lapsen tavoin opeteltava uudelleen seisomaan, kävelemään, puhumaan ja pukeutumaan ollakseen jotakin muita varten – tai ollakseen oikealla tavalla näkymätön. Kulkiessaan suojattomana ihmisten keskellä hän saa kuulla olevansa maalaistollo ja tolvana, joka menee ”kuin lehmä tiellä”, aina väärään suuntaan (VP, 46). Kykenemättä puolustamaan itseään Rauha poistuu paikalta ja kokee, että joku toinen – joksikin toiseksi nimetty – toimii hänen puolestaan: ”Kun hän seisoi koulun pihalla niin oikeastaan hän ei seisonut, joku seisoi hänen puolestaan sillä ei hän seisonut, hän vain oli. Ei hänellä ollut edes kunnon nimeä, häntä vain haukuttiin milloin miksikin.” (VP, 43.) Itselleen ja toisille kuollut Rauha vertaa elottomalta tuntuvaa ruumistaan taakkaan, jota hänen on raahattava läpi elämän mukanaan. Ainoastaan ajatus rankaisevasta Jumalasta estää Rauhaa valitsemasta jo eläessään kuolemaa, jota kohti hän on muiden tavoin väistämättä matkalla: ”Jos en uskoisi, jos Jumalaa ei olisi, ei olisi minuakaan. Olisin jo lähtenyt. Mutta Jumala on naulinnut minut tänne, uupumaan hitaasti, väsymään.” (VP, 54.) Rauhalle fyysinen kuolema edustaa vapautumista maailmasta; nautinnollista poissaoloa, jonka myötä ihminen saa viimein sielulleen rauhan: ”Kuolema on kenties liukumista tyhjään. Ehkä myös niin, että *tyhjän* vuoksi liu'utaan tyhjään. Mennään alamäkeä kuin reki, jolla ei ole vetäjää, mutta kuorma kyllä. Kaikilla sama kuorma: ruumis.” (VP, 54–55.)

Naulattuna olemisen lisäksi saviastiavertaus liittää Rauhan hahmon ristillä kärsivään Kristukseen. Kristuksen kärsimyspsalmissa kuvataan Jumalan pojan yksinäisyyttä, kun hänet annetaan ihmisten käsiin: ”Minun voimani on kuivettunut kuin saviastian siru, ja kieleni tarttuu suuni lakeen, ja sinä lasket minut alas kuoleman tomuun” (Psalm. 22:16). Vanhatestamentillisessa kuvastossa ihmisen kärsimys näyttäytyy syntisen koettelemuksena, jonka tarkoituksena on murtaa ihmisen oma tahto ja tehdä hänet vastaanottavaiseksi taivaalliselle rakkaudelle. Niin

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Kristukseen rinnastuvan Christinen kuin Rauhan nimeäminen ilmentävät Saastamoisen kerronnalle ominaista hienovaraista ironiaa. Uskostaan huolimatta Rauha ei tunne rauhaa. Christinen kristushahmoisuus on puolestaan rienaavaa laatua. Christine on paitsi Kristukseen myös Raamatun Jobiin rinnastuva yksilö, joka ei suostu uhriksi vaan vaatii kärsimykselleen selitystä. Jobin kirjassa nimenomaan ihmisen ansaitsematon kärsimys – joutuminen syyttä pahan leikkikaluksi – herättää kysymyksen Jumalan oikeudenmukaisuudesta: ”Tietäkää siis, että Jumala on tehnyt minulle vääryyttä ja on kietonut minut verkkoonsa. / Katso, minä huudan: 'Väkivaltaa!' enkä saa vastausta; huudan apua, mutta ei ole mitään oikeutta.” (Job 19: 6–7.) Hurskaiden ystäviensä mukaan Jobin tulisi nöyrästi hyväksyä kohtalonsa. Jumala rikkoo vain korjatakseen: ”[Hän] lyö murskaksi, mutta hänen kätensä myös parantavat” (Job 5: 18).

Modernistisille kärsimys- ja koettelemuskertomuksille ominaiseen tapaan Saastamoisen teos kyseenalaistaa kärsimyksen roolin ihmistä vahvistavana tai jalostavana voimana. Jobin kirja, jota Kivistö (2020, 15) kutsuu kärsimystarinoiden klassikoksi, nostaa esiin kilpailevia käsityksiä kärsimyksestä ja oikeudenmukaisuudesta. Siinä missä Job pitää itseään syyttömänä miehenä ja koettelemuksiaan epäoikeudenmukaisina, hänen ystävänsä ohittavat kärsivän oman kokemuksen ja vetoavat teologisiin oppeihin. He kehottavat miestä itsetutkiskeluun ja etsimään tarkoitusta kärsimykselle, jota selittämään Job ei löydä mitään suurempaa käsikirjoitusta. Mieletön, järkeä vailla oleva kituminen ja väkivalta näyttäytyvät yksinomaan elämän hukkaamisena. (Mts., 16–20.) *Vanhassa portissa* epäoikeudenmukaisuuden tai kärsimyksen kokemisen kuvataan usein johtavan jalostumisen sijaan kaikkien arvojen kieltoon, oman ihmisarvon alentamiseen tai toisiin kohdistuvaan väkivaltaan. Julmuuteen liittyy usein myös syyllisyyttä, arvottomuutta ja häpeää, joita väkivallan uhri kantaa myös väkivallan tekijöiden ja todistajien puolesta. *Vanhassa portissa* tunteiden alkuperän hahmottamista hämärtää edelleen arvojen ambivalenssi, joka syntyy vuoroin ironiasta, vuoroin ”tyhjästä empatiasta”, joka häivyttää rajoja kertojahahmojen ja henkilöiden välillä.

Esteettinen, tyhjä empatia (*empty empathy*) on yksi 1900-luvun kirjallisen avantgarden hyödyntämistä kognitiivisen empatian muodoista (Hammond 2014). Se liittyy kerronnalliseen itsereflektioon: itsen ym-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

märtäminen vaatii aina itsen kahdentumista; tietoisuutta, joka tarkkailee itseään, kielellistää ja tekee havaintoja itsestään. Tyhjässä empatiassa luova mieli kuvittelee oman mielen sijaan toisen mielen, jonka kokemus omitaan esteettisia tarkoituksia varten. Maailmaa katsotaan toisen perspektiivisistä, mutta samalla tätä toisen perspektiiviä hyödynnetään ensisijaisesti itseä koskevan tiedon hankkimiseen, jolloin toisen uniikki subjektius katoaa. Tyhjä empatia on toisin sanoen empatiaa, jota käytetään itsen esittämiseen kertomalla toisen elämä, mukaan lukien toisen kärsimys tavalla, joka sekoittaa identiteettien rajoja. Oma elämä projisoidaan toisen elämäksi, oma identiteetti toisen identiteetiksi. Siinä missä levinaslainen etiikka asettaa Toisen (*l'Autre*) ensimmäiseksi, tyhjä empatia asettaa Saman (*le Même*) ensimmäiseksi ja pyrkii näin sulauttamaan Toisen osaksi itseä. Tyhjä empatia ei kuitenkaan merkitse automaattisesti egoismia tai väkivaltaa. Se voi olla myös älyllisesti ja taiteellisesti hedelmällinen strategia silloin, kun sitä hyödyntävä teos kuvaa kahden mielen hybridiä intiiminä sulautumana, joka on korostetun artefaktinen, kuviteltu ja fiktiivinen, eli ei edes esitä olevansa autenttista empatiaa. (Hammond 2014, 214–221.) Vaikka tyhjää empatiaa voidaan käyttää eettisesti rakentaviin tarkoituksiin, esimerkiksi naisten välisen solidaarisuuden kuvaukseen, se on silti animoinnin tekniikkana riskialtis keino, kuten teoskokonaisuutta metafiktiivisesti peilaava Rauhan kertomus *Vanhassa portissa* todistaa.

Rauhan tarinaa hallinnoiva kertoja kuvaa jättäneensä Viipurin taakseen, mutta muisto toisesta elää hänessä yhä: ”Rauha oli koulutoverini, joka jäi Viipuriin niin kuin ihmiset jätettiin Viipuriin. Olimme viisitoista vuotiaita [sic], kun erosimme.” (VP, 82.) Myöhemmin kertoja havainnoi 15-vuotiaan Christinen yksinäistä vaellusta Viipurin kaduilla, mikä osaltaan häivyttää rajaa kahden henkilöhahmon välillä. Ovatko Rauha ja Christine (ja mahdollisesti myös kertoja) yksi ja sama henkilö? Toisaalta Christine on mahdollista hahmottaa kertojan tapaan yhtenä Rauhan kärsimyksen sivustakatsojista. Riippumatta todellisesta henkilöllisyydestä Rauhan groteski, tuskaisa ja arvoiltaan omituisen vääristynyt monologi, joka ympäröi kertojan tarinaa Rauhan koettelemuksista, tuottaa vaikutelman henkilöhahmon uupumuksesta. Lukija ”imaistaan” sen sisään ilman lupausta katarttisesta tunteiden purkautumisesta

https://doi.org/10.21435/skst.1479

(Hökkä 2013, 309). Toisin kuin Christinen tai Sirkka-Liisan kaltaisilla tahtoihmisillä, Rauhalla ei ole voimia nousta kokemaansa epäoikeudenmukaisuutta vastaan: hän on kärsimyksensä lamaannuttama särkynyt astia, joka ajautuu yhä kauemmas itsestään. Suosalmen neiti Randellin tavoin Rauha on ollut parantolassa toipumassa, mutta kokee potevansa tautia, jota ei voi parantaa: ”[S]yksy on sairas: minä sairastan syksyä. [– –] Synkkämielisyys paranee, jos saa shokin, mutta mitä se auttaisi? Kuka sitten olisi Rauha? Tämä on Rauhan maailma.” (VP, 53.)

Rauhalle syysihmisyys näyttäytyy kohtalona, joka määrää hänet luontojaan erilaiseksi, muukalaiseksi. Ajatus syksystä sairautena viittaa antiikin humoraalioppiin, jossa melankolia nähtiin yhtenä neljästä temperamenttityypistä. Opin mukaisesti ihmiskehoon syntyi mustan sapen vaikutuksesta nesteiden epätasapainotila, joka voitiin lääketieteellisen hoidon avulla korjata. Hetkellisen häiriötilan ohella melankoliaa pidettiin luonnetyyppinä, pysyvänä alakulon eetoksena tietyissä yksilöissä, joihin suru ja alakulo olivat pesiytyneet jo syntymässä (ks. esim. Flatley 2008, 34). Saastamoisen teoksessa melankolian kuvataan kuitenkin kumpuavan osaltaan modernin ajan vieraannuttavasta hengestä, siihen kytkeytyvästä minän esittämisestä ja naamioimisesta. Parantolasta kotiuduttaan Rauha kuvittelee itsensä vanhempiensa tavoin maalaisopettajaksi, jonka edessä istuu lauma pieniä rauhoja ja variksia. Heidän kohtalonaan on mennä maailmassa yhtä sekaisin kuin opettajansa. Vain kuolema voi vapauttaa Rauhan jos-olemisesta, edessä olevista vaihtoehdoista ja valinnoista: ”Elämä olisi tasaisempi, ellei olisi jos-mahdollisuutta. Yhtämittainen tie yhteen suuntaan, ei tienhaaroja, menisi eteenpäin kuin juna eikä pysähtyisi asemilla. Mutta nyt on jokaisessa tienhaarassa mahdollisuus ja jokaiselle asemalle haluaisi pysähtyä. Sen tietää vasta jälkeenpäin, sitten kun on siellä ollut.” (VP, 54.) Väsyneenä valitsemaan Rauha päätyy makaamaan liikkumattomana vuoteessa: ”[S]ama ikkuna, sama pelto, sasamat samat. Mihin suuntaan: ei mihinkään.” (VP, 56.) Shokkihoitoa saanut Rauha rinnastuu kasviin, joka muotopuolena ruukkuihmisenä odottaa Beckettin kertojan tavoin syntymäänsä tai lopullista vapahdustaan, kuolemaa.

Joillekin Saastamoisen romaanihahmoista uskonnollinen tunne toimii edelleen lääkkeenä sivullista vaivaavaan koti-ikävään. Tellervolle

https://doi.org/10.21435/skst.1479

eläminen modernissa koneistossa ilman Jumalaa on ollut kuin painajaisuni, josta hän haluaa herätä. Niin kauan kun hän pyrkinyt johtamaan omaa elämäänsä, se on ollut silkkaa painajaisunta. Uskon myötä pimeässä kulkeminen päättyy, ja ihminen saa rauhan: ”Minun elämäni on nyt selkeää, se on kirkas päivä, jota Jumalan aurinko valaisee. Hän johtaa minun askeleeni ja valaisee minun tieni.” (VP, 59.) Monille kanssaihmisille Tellervon jumalusko näyttäytyy itsessään eräänä hulluden lajeista. Se on reaktiota ylivoimaiseen kärsimykseen, jonka myötä ihminen menettää Järkensä: ”Sanotaan että olen kärsinyt niin paljon, että pääni on mennyt sekaisin” (VP, 60).

Tellervon kristitynvaelluksessa korostuu uskonnollisen kokemuksen luonne eksistentiaalisena muutoksena, jolla on kokemuksellisesti läpielettynä ”olennaisen[a] hetken[ä]” (Saastamoinen 1958a, 36) minuutta järisyttävä vaikutus. Kristeva kirjoittaa kristinuskon varhaisista apostoleista taitavien saarnaajien ohella taitavina psykologeina. Muukalaisia kokoon kutsunut yhteisö tarjosi kodin hylätyille – pakolaisille, sairaille, köyhille, rikollisille ja yhteisön hylkimille ”syntisille naisille” – jotka olivat jo luopuneet toivosta. Kristuksen jaetussa ruumiissa ja veressä, uskovien globaalissa, kansallisuuden ja etnisyyden rajat ylittävässä yhteisössä, muukalaiset löysivät yhteenkuuluvuuden kokemuksen, joka ylitti inhimillisen rakkauden rajat – tosin vain evankeliumin tunnustaneiden kesken. Ulkopuolisuuden tunnetta korjaava rakkauden kokemus on Kristevan mukaan omiaan tyynnyttämään muukalaisen murheellisuuden, ”neuroosin” tai ”psykoosin”, sillä se tuo mukanaan kokemuksen toisten kanssa jaetusta olemisen tarkoituksesta ja merkityksellisyydestä. (Kristeva 1992, 86–90.)

Henkilökohtaisen kääntymisen ohella Tellervon tarina vihjaa uskonratkaisuun ainoana takaporttina maailmassa, jossa sosiaalinen vastuu ei toteudu. Synnytettyään aviottoman lapsen Tellervo on joutunut heitteille, ja uskovien yhteisö on pelastanut hänet ihmisten välinpitämättömyydeltä. Tellervon mukaan hänen on ”synti[senä] nai[sena]” (VP, 61) uskottava Jumalaan, sillä muutoin hän kuolisi jo eläessään. Kuvatessaan uskon eri muotoja *Vanha portti* ammentaa Weilin vasemmistolaisesta mystiikasta, jossa sekä sokea luottamus korkeamman voiman pelastukseen että yhteisön armoon näyttäytyvät lakikristillisyyttä edustavina har-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

hoina. Tellervon tukeutuminen taivaallisen isän apuun on mahdollista hahmottaa valheellisena lohtuna, jossa Jumalan läsnäolo kristillisyyden ulkopuolisessa rakkaudessa kielletään. Äärettömän kohtaamisessa on kyse kärsivän Jumalan rakastamisesta jokaisessa kärsivässä ihmisessä. Jumalan hyljänneestä pojastaan, Pekasta, Tellervo puhuu ihmisenä, joka uskoo ainoastaan itseensä. Kaikesta uskostaan huolimatta hänen ei ole onnistunut auttaa itseään. Ihmisen poika vertautuu ristillä riippuvaan Kristukseen, joka ennen ylösnousemustaan kohtaa ihmisten pilkan: ”Muita hän on auttanut; itseään ei voi auttaa” (Matt. 27: 42).

Passiivisen kärsimyksen kuvauksina Rauhan ja Tellervon henkilökuvat eivät ole kaikkein voimaannuttavimpia. Jobin kirjasta tutussa monotonisessa toivottomuudessaan ja liioittelussaan erityisesti Rauhan alennustila saa myös tragikoomisia piirteitä. Rauhalle itselleen hänen tautinsakin on vaillinaista, kuin kakkoslaatua: ”Parempi olisi, jos olisi kokonaan sairas, niin sairas, että saisi maalla sairastaa” (VP, 44). Kristillisestä nöyrtymisen kuvastosta ja marginaali-ihmisen itsehalveksunnasta kumpuava vääristävä vaikutus kytkeytyy henkilöiden kokemusmaailman emotionaaliseen kapeutumiseen, jonka yhteys kertojan arvomaailmaan jää avoimeksi. Kertojan todistama kaltoinkohtelu ja sen aiheuttama kärsimys asettuvat uskonnollis-deterministiseen tulkintakehykseen, mikä ohjaa lukijaa arvioimaan Rauhan ja Tellervon ohella myös kertojan tekemien päätelmien ja arvioiden luotettavuutta. Kyse on lopulta myös oletetun tekijän arvoista, jotka heijastavat omaa historiallista aikaansa ja sen tunnerakenteita. 1950-luvulla kärsimys hahmotettiin usein autenttiselle olemiselle välttämättömänä perustilanteena, jonka kieltäminen merkitsi todellisuuspakoa ja itsepetosta (Golomb 1995, 4–5; ks. myös Ojanen 2019, 227).

Historiallisista tunnerakenteista riippumatta alistuvien henkilöiden tunteiden laimeus suhteessa heidän osakseen koituvaan epäoikeudenmukaisuuteen voi herättää lukijassa säälin tai myötätunnon ohella myös ärtymystä tai jopa vihaa. Mekanisoituminen, lamaannus ja passiivinen passio toimivat keinona herättää fiktiivisen toisen puolesta intohimo, jota traumatisoituneet henkilöhahmot eivät syystä tai toisesta itse kykene tuntemaan. (Ngai 2005, 181–182.) Etymologisten juurtensa mukaisesti passio (kreik. *passio* ’tunne’, ’kärsimys’; lat. *pati* ’kärsiä’) hahmottuu

https://doi.org/10.21435/skst.1479

paitsi kärsimyksenä myös intohimona.[149] Passio on tyypillisesti yhdistetty passiivisuuteen, tunteen vietävänä tai kohteena olemiseen, minkä vuoksi se on värittynyt kielteisesti. Kuten Ahmed (2018, 11) kirjoittaa, intohimon ohella passiivisuus on yhdistynyt naiselliseen tunteellisuuteen, epäitsenäisyyteen ja taipumukseen tulla muiden vaikutukselle ja tunteille alttiiksi, mikä kertoo osaltaan tunteisiin kulttuurissa kohdistuvasta pelosta. Passiivisesta kärsimyksen ja intohimon puutteen kuvauksesta juontanee toisaalta se persoonallisuuden tyhjenemisen ja mekanisoitumisen efekti, joka Paasilinnan (1960, 309–310) mukaan jättää lukijaan masentavan, pelottavan vaikutelman. Passiivisuus on mahdollista nähdä myös kriitikoiden esiin nostamana yhteiskunnallisena vaarallisuutena. Paljastaessaan Rauhan tilanteen yhteyden kaupunkiympäristössä koettuun välinpitämättömyyteen tai suoranaiseen julmuuteen teoksessa rakentuva retorinen kerrontatilanne kuitenkin kyseenalaistaa Rauhan kärsimyksen jonakin, joka koituisi hänen osakseen luonnostaan: joko kohtalon sanelemana tai Jumalan rangaistuksena, joka saa lopulta tarkoituksensa uskonnollisesta pelastuksesta.

Modernistisissa kärsimys- ja koettelemuskertomuksissa, kuten Kafkan byrokratian valtaa kuvaavissa paraabeleissa ja allegorioissa, etsijän matka ei koskaan saa täyttymystään. Erityisesti teosten kuolemaan johtavat loput ilmentävät absurdin kokemusta teoksia määrittävänä tunnerakenteena. (Ks. Kivistö 2020, 108–131.) *Vanhassa portissa* esitetyn ihanteellisen, Kristuksen mallia seuraavan ”täydellisen ihmisen” tai ”idiootin” (VP, 111) teema ja siihen kohdistuva ironia viittavat myös *Kristityn vaelluksen* kaltaisiin allegorioihin. John Bunyanin unenomainen allegoria *Pilgrim's Progress* (1678) esittää Kristitty-nimisen jokamiehen matkaa Turmion maasta kohti Siionin vuorta. Vaeltajan on matkallaan kuljettava sisään ahtaasta portista, joka vie epäilysten ja koettelemusten kautta kohti pelastusta. Pekka tai Pehr-Olaf Lauri kuvittelee jonain päivänä muuttuvansa koiraksi, joka haukkuu ja möyrii maassa: ”Mikä ja miksi: eräs hulluuden laji oli pesiytynyt hänen aivoihinsa. *Jo nyt hän ajatteli, että jonakin päivänä hän haukkuisi ja ryömisi maassa nelijalkaisena koira-*

149 Länsimaisen orkesterimusiikin passiot kuvaavat tunnetusti pääsiäisen tapahtumia ja Kristuksen kärsimysnäytelmää.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

*na*. Hän ei tuntenut lähdettä tai tunsi, kyllä hän tiesi mihin hän pyrki: lopulliseen minän kadottamiseen – niin että hän jo täällä olisi kuollut." (VP, 151.)

Mietteet koirana olemisesta ja "tuntemattomasta lähteestä" ovat luettavissa viittauksena Kafkan allegoriseen novelliiin "Erään koiran tutkimuksia" (1922, "Forschungen eines Hundes"), jossa ruoan lähdettä pohtiva tutkijakoira kohtaa kertomuksen lopussa veressä ja maan loassa kylpevän, Kristukseen rinnastuvan marttyyrikoiran. Kafkan ohella koirana eläminen esiintyy Weilin jo mainitussa kirjoituskokoelmassa. Pohtiessaan minuuden harhoja Weil toteaa minättömän egoismin kohtaloista julmimmaksi. Juuri narsistinen olemisen tyhjiö edustaa Weilille helvettiä, maanpäällistä kadotusta. Parhaimmillaan kärsimys voi kuitenkin johtaa vapaaehtoisesti loppuunkulutetun minuuden jäljelle jättämään tyhjiöön, joka täyttyy jumalallisella rakkaudella. Egoismiin vajonneelle kuolleelle minälle vaihtoehdoiksi jäävät joko ateistinen tai materialistinen tyhjiin raukeaminen tai se, että yksilö vapautuu egoismistaan ja kiintyy toiseen ihmiseen kuin koira. (Weil 1976, 51.)

Erityisesti Laurin tarinassa kärsimyksen teema liittyy uskonnolliseen ja henkiseen etsintään, joka saa toisten tuhoamiseen tähtääviä, egoistisia ja väkivaltaisia muotoja. Ironisessa kerronnassa henkilöhahmon profeetallinen tehtävä rinnastuu tautiin tai rikokseen. Lauri suunnittelee kirjoittavansa väitöskirjan isä-kompleksista, johon epäilee itsekin sairastuneensa. Hän makaa maantiellä "kuin kaatuvatautinen kohtauksen jälkeen" (VP, 63) ja fantasioi muiden surmaamisesta. Toisaalta hän haluaisi tulla ruhtinas Myškinin kaltaiseksi täydelliseksi ihmiseksi; "valkoi[seksi] Kristukseksi", joka on "puhdas kuin Jumalan Poika" (VP, 105–106). Ihmisiä kalastaessaan hän laskee verkkonsa vesille ja jää odottamaan saalista syvyyksistä, joiden virtauksia ei tunne. Aapo Heiskasen tapaan Laurin hahmo muistuttaa Bernsteinin kuvausta abjektiosta tai rikoksesta hylkiösankarin väylänä pyhän ja visioiden alueelle. Kärsivien kruunajaisissa Lauri näkee itsensä Kristuksen kaltaisena porttina, jonka kautta toisten, mukaan lukien hänen vaimonsa, on kuljettava päästäkseen sisälle olemassaolon mysteeriin:

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> Hänen on tunnustettava, että minä hallitsen tämän, jota kutsutaan tilanteeksi. Että minä koko ajan hallitsen. Olen vanha portti, josta hänen on mentävä, josta hänen on koko ajan mentävä, näin täyttyvät päivät ja se mikä jää, kestää. Tämän jälkeen emme enää leiki, totuus paljastuu, minä paljastan totuuden. (VP, 116–117.)

Laurin hurmoksellisessa julistuksessa kaikuvat Kristuksen, ihmisten Vapahtajan, sanat seuraajilleen: ”[T]e tulette tuntemaan totuuden, ja totuus on tekevä teidät vapaiksi” (Joh. 8: 32). Weilin kärsimysmystiikalle ominaiseen tapaan henkilöhahmon elämänfilosofiassa on kaikuja kristillisestä kilvoittelusta sekä itämaisesta mielenfilosofiasta, joita soveltamalla Lauri pyrkii eroon egostaan: ”[V]ain vaikein tie vie perille: vain kärsiminen ja kärsimys voi saavuttaa täydellisen rajat. [– –] Minä. Minä. Minä. Mikä tappaa minän – mikä muu sen kuluttaisi kuin kärsiminen?” (VP, 107.) Lauri on tosin itse haluton kulkemaan Via Dolorosan tietä, jota valmistaa muita varten. Weilin kuvaaman minättömän egoistin tavoin hän siirtää elottomaksi käyneen minuutensa tyhjiötä muihin levittääkseen omaa kärsimystään. Kuolleessa avioliitossa elävän vaimon henkiinherättäminen rinnastuu Laurin mielessä Kristuksen ihmetekoihin. Miehen assosiatiivisessa ajatusvirrassa vihkikaava muuttaa muotoaan, ja papin siunaus muuttuu itse langetetuksi kiroukseksi: ”Hän oli kironnut itsensä ja tuon toisen, he olivat yksi sielu ja ruumis, tulleet samaksi lihaksi” (VP, 112).

Vaimon ohella Laurin tahto hallita kohdistuu piikaan, joka esitetään pelastavana rakkauden antajana. Lauri nimeää kotiapulaisensa Tellervon Marjataksi ja näkee hänet vapahtajana, jonka kanssa solmittu sivusuhde pelastaa hänen oman pyhän perheensä. *Vanhan portin* avioliitto- ja perhehelvetin kuvaus muuntelee Nummen *Vihassa* kuvattua miehen ja naisen välistä alistus- ja valtasuhdetta, sadismia ja masokismia. Nummen rakentamasta tarinamaailmasta poiketen avioliiton vallankäyttö on Saastamoisen teoksessa ensisijaisesti henkistä ja uskonnollista väkivaltaa, mutta avioliiton ulkopuolelle levitessään siitä tulee myös fyysisesti tuhoavaa. Tellervo-Marjattaan koskiessaan Lauri on ladannut miinan, jonka tarkoituksena on räjäyttää apaattinen avioelämä hajalle ja muuttaa siveelliseksi käynyt Hellin jälleen ruumiillista rakkautta tarvit-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

sevaksi ihmiseksi, ”yhdeksi meistä”: ”[T]uo toinen siis saa minun synnistäni oman syntinsä: annan hänelle peilin ja sanon: – Katso kuvaasi. [– –] Huomenna tai ylihuomenna alkaa kärsiminen, hänen minänsä katoaa niin kuin minun minäni on kadonnut, kulutettu synnissä.” (VP, 115.) On tosin epäselvää, puhuuko mies tässä vaimolleen vai kotiapulaiselle, jonka osana on joutua vaimon ja aviomiehen valtapelissä sijaiskärsijäksi. Ruumiillisen rakastamisen ohella mies haluaa saada vaimonsa ajattelemaan. Muiden ”hysteriasta” kärsivien naisten tavoin Hellin on aiemmin puhunut lakkaamatta, mutta hänen suustaan pulpunneet sanat eivät ole merkinneet mitään. Aviomies päätyy kysymään itseltään, miksi hän halveksii vaimoaan: ”Koska tämä ei kysynyt, ei etsinyt, alistui” (VP, 110).

## Sivullisuus yhteiskunnallisena osana

Saastamoisen ihmiskurjissa ilmenevä ”laji hulluutta” on laajimmillaan tulkittavissa olemisen eksistentiaaliseksi taakaksi, jota kukin henkilöistä kantaa omalla tavallaan. Antaessaan äänen kollektiiville, joka elää sotaa vielä sen päätyttyäkin, *Vanha portti* ohjaa kuitenkin pohtimaan myös ihmisten välisten valtasuhteiden ja väkivallan, niin henkisen kuin fyysisenkin, yhteiskunnallisia syitä ja seurauksia kärsimyksen universalismia kyseenalaistaen. Kriitikko Arvo Kippolan (1957) pejoratiivista luonnehdintaa lainaten Saastamoisen henkilöhahmoja voisi kuvata sairaiksi poikkeusyksilöiksi tai koeputki-ihmisiksi, mutta juuri heidän sairautensa kuvaaminen hahmottuu kantaaottavana eleenä, jonka kriitikot arvioissaan usein ohittivat. Romaani kyseenalaistaa sotien jälkeisen nationalistisen tunnehallinnon ylläpitämiä tunneideaaleja ja -normeja: jälleenrakennuksen hengessä sodan aikaisista kokemuksista ei 1950-luvulla useinkaan puhuttu. Vaikeille kokemuksille ei löytynyt sanoja tai ne haluttiin unohtaa; huomio oli nykyhetkestä selviytymisessä (ks. esim. Hytönen 2013).

Kutsuessaan lukijaa tarkastelemaan maailmassa olemisen kokemusta häviölle ja marginaaliin jäävien yksilöiden näkökulmasta tai väkivaltaa kokeneiden harjoittamana väkivaltana Saastamoisen teos luo tilaa vaihto-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ehtoiselle tunneyhteisölle, joka tunnustaa sivuun jääneiden kärsimyksen ja sodan pitkäkestoiset vaikutukset. Surrealistinen kirjoitus on keino sanoittaa vaikeasti sanoitettavaa – sitä, mikä jää ei-poeettisen kielen tavoittamattomiin. Tässä suhteessa Saastamoisen eksistentialismi näyttäytyy nykylukijalle pikemminkin nihilismin vastavoimana kuin osoituksena kirjailijan pyrkimyksestä irtisanoutua yhteiskunnallisesta vastuusta esteetikon norsunluutorniin vetäytyen. Eksistentialistinen sitoutuminen on irtautumista kansallisen tunnehallinnon normeista, mutta samalla se on kansakunnan trauman käsittelyä eettisesti hedelmällisellä tavalla.

*Vanhaa porttia* määrittää sodan kritiikki. Henkilöhahmon yksityisen kokemusmaailman ohella ”Rauhan maailma” viittaa sodan jälkeiseen tilanteeseen, jossa ihmiset potevat jaettua ahdistusta ja vierautta. Yksinäisyys, pelko ja viha ilmenevät romaanin henkilökuvissa itkunsekaisena pahoinvointina tai apaattisena tunteettomuutena niissä, jotka ovat kyvyttömiä ilmaisemaan raivoaan ja suruaan. Henkilöiden vuolaana virtaava puhe näyttäytyy tyhjyyteen suunnattuna monologina pikemminkin kuin pyrkimyksenä löytää yhteys kanssaihmisiin. Hokema ”puhun mitä puhun” (VP, 33) tai ”puhu mitä puhut” (VP, 18 ja 109) toistuu ja tuottaa vaikutelman yhtäaikaisesta tarpeesta ja kyvyttömyydestä sanallistaa kokemuksia, jotka eivät taivu luonnolliselle kielelle: ”Sota lähikuvassa: ammutaan, ei enää uskota sanoihin” (VP, 109), Lauri kuvaa kokemustaan sodan järjettömyydestä.

Riistäjiään sättivän Sirkka-Liisan lisäksi myös Adalmiina-Adan sapekas laji hulluutta ilmentää heikoille jääneen oikeutettua suuttumusta, raivoa ja vastarintaa. Se on sopeutumattomuutta olosuhteisiin, jotka ovat muovanneet ihmisestä särkyneen. Ada on omien sanojensa mukaan mennyt sekaisin todistaessaan kansalaissodan tapahtumia ja myöhemmin upseerien teloitusta Viipurin valloituksen aikaan. Mielisairaalasta kotiutumisen jälkeen Adan tauti puhkeaa kukkaan erityisesti silloin, kun hänen on kipujensa vuoksi turvauduttava lääkäreiden apuun tai suojeltava omavaraisuuttaan. Kertojan mielestä kommunistiksi julistautuva Ada vaatii lääkäreiltä liikaa: ”[H]eidän pitäisi muuttaa koko yhteiskunta, eikä ainoastaan nykyinen, vaan myös se, jossa hän ennen oli. Eräässä mielessä hän kantaa yhteiskunnan haavat ruumissaan, on sijaiskärsijä – miksei Jeesus, jonka hän on tavannut jo kaksitoistavuotiaana.” (VP, 13–14.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Kertojan mahdollinen epäluotettavuus – mukaan lukien hänen roolinsa Adan uskonnollisten näkyjen tulkkina – saa vahvistusta kertojan samaistaessa itsensä Adan vieromiin auttajiin. Omien sanojensa mukaan kertoja on hoivattavalleen ”enemmän kuin pappi ja lääkäri” (VP, 5). Hän esittää itsensä hyväntekijän ja laupiaan samarialaisen roolissa tavalla, joka herättää myös epäilyksiä annetun avun pyyteettömyydestä. Myöhemmin Adan kuvataan palaavan terveenä takaisin vierailtuaan sukulaisten luona, ei kertojan huolenpidon ansiosta.

Kertojan ja hänen originellin hoidettavansa välillä vallitsee symbioottinen riippuvuus- ja vuorovaikutussuhde, joka herättää saturnalialle ominaisia kysymyksiä siitä, kuka lopulta on palvelija ja kenellä on todellinen isännän – tai emännän – arvovalta ja vapaus (Bernstein 1992, 16 ja 43). Hökän (2013, 312) mukaan ”ajatusten aaltoilu” ja rajojen katoaminen henkilöiden pirstoutuvien mielten välillä vihjaa, että Adan sairaus on saattanut tarttua kertojaan. Kertojan mukaan hän on parantunut säryistään saatuaan Adalta avun. Vaikka kertoja näkee Adassa harvinaista viisautta, hän vertaa palvelijaansa myös pelokkaaseen ja julmaan rottaan, joka ei luota ihmisiin, vaan vahtii heitä ovelan eläimen valppaudella. Kanssaihmiset ovat Adalle kuin varjoja, jotka elävät elämäänsä vailla yhteyttä siihen, mitä he todellisuudessa ovat: ”[H]än ei uskonut meihin, olimme epätodellisia. Sillä mitä sanoimme ei ollut yhteyttä siihen mitä olimme [– –]” (VP, 10.) Sanojen ja todellisuuden välinen kuilu kytkeytyy eksistentialismin keskeisteemaan: itsepetokseen. Näennäisen hämäriä puhuva Ada puhuu kertojan mielestä kirkkaammin kuin kukaan toinen hänen tuntemansa ihminen. Kertojalle Adasta itsestään on tullut eräänlainen totuus.

Surrealististen lähteidensä ohella kertoja osoittaa suoraan kertomuksensa raamatulliset ja platonilaiset lähtökohdat. Platonin ideaoppiin ja *Raamattuun* yhtäaikaisesti osoittava viittaus antaa vihjeen henkilöhahmojen roolista kertoja-tekijä-luojan abstraktien ideoiden konkreettisina toteutumina: ”Tämä ei ole hämärää. Tällaisista asioista on jo Platon puhunut – Platon tai Sokrates – mutta tavallisesti ei ymmärretä ideaa. Se onkin hämärä kirjassa, myös tässä kirjassa vain abstraktio: ei riitä että lukee kirjan.” (VP, 9.) *Vanhan portin* idean ymmärtääkseen on elettävä sen sanoma; sana on muutettava lihaksi. Kertojan mukaan Adan kaltai-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

sissa ilmenee juuri sanan lihallisuus, joka ilmenee ei-uskoville lapsenkaltaisuutena, Jumalan hulluutena: ”Kun kirjoitan tähän: minä uskon niin kuin lapsi, vaikuttavat sanat komeilta, ne assosioituvat raamatun sanoihin ja älylliseen uskomiseen: ellette *tule* lapsen kaltaisiksi. Mutta kun hän sanoo: minä uskon niin kuin lapsi, hän *on* lapsi.” (VP, 12–13.) Kuten jo Saastamoisen lausuma uskon kaksiselitteisyydestä antaa ymmärtää, teoksen raamatullinen kuvasto on tulkittavissa tunnustuksellisena. Vanha portti on mystinen väylä menneisiin, unohdettuihin rituaaleihin ja yhä harvempien valitsemaan uskon tiehen, jolle astuessaan ihminen tuntee itsensä ulkopuolella olevan, metafyysisen voiman läsnäolon. Teos ohjaa kuitenkin toistuvasti lukemaan uskonnollista kuvastoa myös irrallaan kristillisestä tulkinnasta. Taivaallisen ja maanpäällisen eronteko on mahdollista nähdä viittauksena taiteen idean ja sen konkreettisen toteutuman väliseen jännitteeseen tai kielellisten merkkien ja merkityksen välisten suhteiden äkilliseen katkeamiseen tai monimutkaistumiseen.

Myös taivaallisten häiden motiivi yhdistyy teoksessa yhtäaikaisesti platonilaiseen ja kristilliseen kuvastoon. Omien sanojensa mukaan Ada on Kristuksen morsiamena saanut kultaisen ristin kuolleelta sulhaseltaan, jota ei ole oikeasti olemassa. Juuri siksi hän on todellisempi kuin miehet, jotka tässä elämässä lahjoittavat morsiamilleen ristejä. Lapsen tavoin maailmaa uteliaasti tutkiva Ada-Adalmiina rinnastuu Lauraan, joka ennen uudestisyntymäänsä julistaa: ”Olen sairas, olen idiootti, syntynyt sellaisena. [– –] Minun viisauteni on hulluutta, joko ymmärsit?” (VP, 76–77.) Adan ja Lauran yhteyttä vahvistaa myöhemmin kirjailijaan itseensä rinnastuvan mieshenkilön pohdinnat siitä, minkä nimen hän antaisi kohtaamalleen naiselle: ”[E]hkä Lauran? Nainen oli kaksitoistavuotias, raskas ja painava kaksitoistavuotias.” (VP, 122.)

Jumalan viisaana hulluna tai lapsena oleminen merkitsee luopumista järjen ylivallasta ja sosiaalisista hierarkioista samalla tavoin kuin taivaan valtakunnassa arvojärjestykset kääntyvät. Juuri vastavuoroinen ja tasaarvoinen ystävyys (platonilaisittain *agape*) ilmentää kertojan mukaan rakkauden korkeinta, eettisintä muotoa: ”Tietysti: vasta kun on itse sairas, huomaa että toisetkin ovat sairaita. Ja kun on itse saanut avun, ymmärtää auttaa toisia.” (VP, 8.) Kertojalle Ada näyttäytyy Kristuksen kaltaisena sijaiskärsijänä ja pahuuden todistajana, joka odottaa kuin ”lapsi

https://doi.org/10.21435/skst.1479

laiturilla" (VP, 9) pääsyä parempaan maailmaan. Toisen osan kollaasissa kertoja kuvaa sekä Laurin että Christinen olevan kotoisin tästä paremmasta maailmasta. Maailmojen rinnaikkaiselo on mahdollista tulkita jälleen sekä uskonnollisessa että yhteiskunnallisessa kehyksessä: joko valtaapitävien ylläpitämänä sosiaalisena epätasa-arvona tai taivaspaikan antamana valheellisena lohtuna. Palvelijana Ada kapinoi kertojan kristillis-porvarillista arvomaailmaa vastaan ja jättää toistuvasti työnsä tekemättä. Vanhuksen viattomuuteen sekoittuu myös kauhugroteskeja elementtejä, jotka vihjaavat Adan kylvämään tuhoon ja kuolemaan. Adan nimissä kuvattu kertomus päättyy hautajaisia muistuttavaan hääjuhlaan, joka allusoi Topeliuksen satuun "Adalmiinan helmi" (1856). Sadussa koko valtakunta suree, ainakin näennäisesti, kuninkaan kadonnutta tytärtä Adalmiinaa. Ylpistymisensä vuoksi kuninkaantytär on alennettu paimentytöksi. Ada-Adalmiinan, piiaksi alennetun kuninkaantyttären, mukana hautaan lasketaan kymmenen kuollutta lasta. Kuolleet voi lukea viittauksena kertojan rooliin pappina tai lääkärinä tai Adan mahdolliseen menneisyyteen enkelintekijänä. Ylipäänsä Saastamoisen teoksessa lapsen viattomuus tulee maailmassa tuhotuksi ja tahratuksi.

## Naiseksistentialismia?

Saastamoisen proosatuotanto sijoittuu osaksi kotimaisen kirjallisuuden jatkumoa, jossa nainen peilaa ja pohtii omaa olemassaoloaan. Naispäähenkilön itsetutkiskelun perinne ulottuu L. Onervan *Mirdjasta* (1908) Marja-Liisa Vartion rouva Pyyhyn ja Inkeriin (teoksissa *Kaikki naiset näkevät unia*, 1960 ja *Tunteet*, 1962) ja Sinikka Kallio-Visapään *Kolme vuorokautta* -teoksen (1948) sivulliseen naistaiteilijaan, itsemurhan tekevään Paulaan. (Kirstinä 1998, 295–296; Hökkä 2013, 298; Nykänen 2017a.) Palvelija Adan ja hänestä huolta pitävän kertojan välinen suhde esiintyy käänteisenä versiona Vartion myöhemmässä romaanissa *Hänen olivat linnut* (1967). Dekadentin kirjallisuuden naishahmoille tyypillinen narsistinen peilaaminen ja melankolia, itsen uudelleen luominen ja näytteleminen, korostuvat erityisesti niissä katkelmissa, joissa ääneen pääsevät kolme naishahmoa: Sirkka-Liisa, Christine ja Laura.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

He tiedostavat oman kauneutensa ja seksuaalisuutensa voiman, joka on samalla heidän kärsimyksensä lähde: ”Sanottiin että olin kaunis ja kaunis olinkin: peilissä. Tarvitsin peiliä niin kuin kauniit naiset tarvitsevat kauneutta joka päivä. Miehet eivät välittäneet minusta, vaan siitä että olin kaunis: siis itsestään. Kylmyyteni oli voimaa. Miesten heikkous on naisen voima.” (VP, 73.) Lauran itsepohdiskelu viittaa ennen kaikkea L. Onervan *Mirdjaan*, jossa miesten muovailtavaksi päätyvän, itsestään lumoutuvan naisen tuhoutuminen on väistämätöntä. Mirdjan tavoin Laura peilaa taiteen ja tosielämän naisissa itseään: ”Katselen kauniita naisia ja etsin itseäni” (VP, 73).

Usko korkeampaan voimaan tai valtasuhteista vapaaseen rakkauteen näyttäytyy Saastamoisen teoksessa ranskalaisen eksistentialismin tapaan joko itsepetoksena tai hulluuteen vertautuvina harhakuvina. Luopuessaan pelosta, joka Christinen mukaan on inhimillisen rakkauden tyypillisin käyttövoima, Sirkka-Liisa oppii luovimaan muukalaisena muukalaisten joukossa. Hän uskoo ja luottaa vain itseensä: ”Itseään hänen ei tarvinnut pelätä: hän tunsi itsensä, tiesi askeleet, osasi tanssia” (VP, 37). Itsenäisyyden hintana on modernia aikaa leimaava melankolinen kuulumattomuuden tunne ja yksinäisyys. Edith Södergranin ”Vierge Modernen” (1916) puhujan sukulaissielu tuntee jäävänsä sukupuolikategorioiden väliin ja siksi vaille ymmärrystä: ”En minä ole nainen: olen enemmän” (VP, 39), Sirkka-Liisa julistaa. Nietzschen yli-ihmisoppia julistavassa runossa puhuja ilmoittaa olevansa paitsi lapsi, hovipoika ja neutri, myös uusien paratiisien portinkilpi ja rohkea päätös[150], joka johtaa vapauteen ja omaan itseen. Myös Saastamoisen Kristus-Christine muistuttaa dekadentista kirjallisuudesta tuttua ”uutta naista” tai sukupuoletonta, androgyynia olentoa, jonka arvoitukselliset kasvot muistuttavat jokaista niihin katsovaa (ks. Parente-Čapková 2001). Kuoleman läheisyydessä Christine huomaa rukoilevansa, vaikkei tiedä millä nimellä Jumalaansa kutsuisi: ”Ehkä Jumala on minussa, ehkä tämä tieto, joka minulla on, on Jumala: hyvä ja paha tieto” (VP, 89).

Naisen lihassa alulle laitettu kärsimys kuvataan teoksessa ajattelun

150 ”Jag är ingen kvinna. Jag är ett neutrum. / Jag är ett barn, en page och ett djärvt beslut [– –] Jag är en ingångsskylt till ny paradis” (VM, 24).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

muotona, jonka lähteenä on Järjen sijaan ruumiillinen tieto. Pohtiessaan synnin olemusta Laura ilmoittaa, että hänen kehonsa viisaus saattaa ylittää loogisen mielen päätelmät: ”En osaa ajatella, mutta kärsimiseen ei tarvita aivoja, ruumis riittää. Minun ruumiini kärsii minun puolestani, se on eräänlaista ajattelua. Joskus luulen tietäväni, että se on korkeammantasoista ajattelua, sitten taas kadotan tämän tiedon.” (VP, 124.) Lauran ajatuksessa ruumiin viisaudesta kartesiolainen mielen ja ruumiin dualismi kyseenalaistuu. Kuten Christinen pilkka, myös Lauran puhe on tulkittavissa kritiikiksi patriarkaalisen kulttuurin ”ahdaskalloisuutta” vastaan. Joko–tai-ajattelussa feminiininen on nähty tuntevana ruumiina ja luontona, maskuliininen puolestaan ajatteluna, järkenä ja henkenä, joka ylittää eläimen luonnon. Yhtäältä ruumiiseen on projisoitu matala ja paha, henkeen tai järkeen se, mikä ihmisessä on ylevintä ja puhtainta. Kärsivänä ruumiina niin Christine kuin Laura vertautuvat ei-inhimilliseen luontoon. Christine toteaa olevansa ”eläin, joka syö ja juo ja joka ei mistään mitään tiedä” (VP, 90). Laura puolestaan rinnastuu kodassaan valmiiksi kypsyneeseen hedelmään. Surrealistisessa ”nukahtamisen” kuvauksessa ruumiin tieto rinnastuu Christinen aiemmin mainitsemaan hyvään ja pahaan tietoon. Ennen putoamistaan unenomaiseen transsiin, johon hänen kuvataan uppoavan kuin raskas kukka, Laura lausuu viimeiset sanansa. Ne eivät kuvasta inhoa vaan halua luopua sanoista, jotka eivät pitkään aikaan ole merkinneet mitään: ”Nämä ovat viimeiset sanat, hän sanoi [– –]” (VP, 125). Viimeisen sanan sanottuaan Laura antaa lamaantuneen ruumiinsa puhua.

Sartrelaisesta inhosta tai vihan tunteesta irtautumisen ohella Lauran sanat voidaan lukea ironisena viittauksena Kierkegaardin teokseen *Ahdistus*, jossa nainen kuvataan ristiriitaisesti yhtäältä miestä seksuaalisesti ahdistuneempana ja siten henkisesti kehittyneempänä olentona, toisaalta sukupuolena, joka on älyltään ja hengenelämältään lähempänä ei-tiedostavaa eläintä ja siksi miestä alttiimpi ahdistuksesta vapaaseen olemiseen. Kierkegaardin teoksista romaanissa mainitaan nimeltä *Viettelijän päiväkirja* (”Forførerens Dagbog”, teoksesta *Enten – Eller*, 1843), jota Christine lukee tuntemattoman miehen seurassa Saint Germain-des-Prés’llä sijaitsevassa kahvilassa. Christine on tavannut seuralaisensa harlekiininukkeja esittävässä näyttelyssä eikä ole omien sanojensa mu-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

kaan ymmärtänyt näyttelystä mitään. ”Olette sellainen ihminen, joka uskoo mitä tahansa” (VP, 128), mies lausuu naiselle ja istuttaa tämän mieleen kuvan eteisen hyllyllä hatun alla tikittävästä herätyskellosta. Surrealistiseen maalaukseen tai hypnoosiin viittaava kuva esittää miehen vieraannuttavana olentona, jonka kuolleisiin silmiin katsoessaan nainen kohtaa oman pelkonsa. Christine näkee miehessä tyhjäksi kulutetun itsensä – muukalaisen, jollaiseksi hän ei halua muuttua. Miehen alkaessa puhua pelko kuitenkin katoaa. Christine, sivullinen tarkkailija, tuntee jälleen hallitsevansa tilanteen:

> Jos hän tahtoi tutkia jotain ihmistä, hän ryhtyi vetelehtimään tämän seurassa, juuttui paikalleen ja odotti. Hän oli oppinut erottamaan jyvät akanoista pelkästään istumalla, pelkästään vetelehtimällä, pelkästään olemalla onnettomalla tavalla tyhmä, luonnollinen: luonnollisuus paljastaa luonnottomuudet, se näyttää millä tavalla näytellään, ketä näytellään, mihin pyritään ja kuka haluttaisiin olla. Voi siivilöidä kymmenessä minuutissa, nopeamminkin. (VP, 131.)

Christinen edustama naishahmo muuntelee *Aapo Heiskasen viikatetanssissa* kuvatun ”onnellisen luonnollisen pikkunaisen” (AHV, 237) tyyppihahmoa sekä Korpelan *Tohtori Finckelmanissa* ihmiskurjan uhreiksi joutuvia, Lilin ja Rosamundan kaltaisia naisia, jotka sukupuolensa, yhteiskunnallisen asemansa, vammansa ja sairautensa vuoksi joutuvat seksuaalisen väkivallan ja alistamisen kohteiksi. Samalla naishahmot edustavat miespäähenkilön itsensä torjuttuja puolia tai ihanneminän ominaispiirteitä, jotka hyväksyäkseen tai jotka omaksuakseen miehen on kuljettava kulttuurista normia vastaan. Rauhan, Tellervon, Ada-Adalmiinan ja Sirkka-Liisan tapaan Christine rinnastuu tarkkasilmäiseen lapseen, joka nähdessään ihmisestä totuuden menettää uskonsa. Kyynistyessään hän muuttuu, joko hetkellisesti tai pysyvästi, vahingoittajansa kaltaiseksi itsensäesittäjäksi, jolla ei ole pysyvää minuutta, ainoastaan vaihtuvia naamioita ja rooleja. *Tohtori Finckelmanissa* Lilin vihjataan olevan Jeanne d'Arcia näyttämöllä esittävä taiteilija, väkivaltaisen miehensä surmaava rikollinen ja lopulta Absoluuttinen Toinen, joka edustaa absoluuttista ykseyttä, Jumalaa (Salin 2002, 195).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Sivullisen, muukalaisen tai ihmishirviön olemus määritellään aina dialogisesti. Hän ei synny itsekseen, vaan hänet luodaan. Määrittelyä ei tapahdu pelkästään ruumiillisissa kohtaamisissa, vaan yhtä lailla tekstin ja lukijan välisessä vuorovaikutuksessa (Ahmed 2000, 7). Siinä missä muukalainen edustaa Freudille itsessä olevaa tiedostamatonta[151], psykoanalyysista ammentaville feministisille ajattelijoille hän on rodullisettu Toinen tai nainen, joka määrittyy suhteessa mieheen Toisena. Miehen silmin nähtynä hän on joko lapsenomaisen naiivi ja oppimaton tai pelottava ja kiehtova naispeto, usein myös joko pyhä tai syntinen tai pyhä syntinen. Hélène Cixous (2013, 37) puhuu toisaalta naisesta Toisena, joka pelkää tai häpeää itsessään olevaa ”hulluutta” ja näkee itsensä hirviömäisenä.[152] Kategorioita rikkovassa ylenpalttisuudessaan Medusa on Cixous'lle myös ”*queerin* kuningatar” (*la queen des queers*) ja kirjallisuuden muusa, joka on täynnä patriarkaatin tukahduttamaa iloa ja vinoa naurua (mts., 31). Kotimaisen modernismin sivullisissa naisissa on löydettävissä edelleen piirteitä vuosisadan vaihteen dekadentista, nietzscheläisestä ”uudesta naisesta”, *film noirin femme fatale* -hahmoista tai vaihtoehtoisesti boheemin kulkijan, pikaran, hahmosta ja triksteristä. Naisen ja miehen vastanapaisuutta kyseenalaistava androgyyni naisihanne on usein sekin maskuliinisen katseen läpi nähty, erotisoitu narsistinen hirviö tai vaihtoehtoisesti rationaalisen viileä, miehenkaltainen.[153] Moderni edistys hahmottuu ensisijaisesti länsimaisen miehen projekti-

151 Toisin kuin psykoanalyysin populaarikuvasto muukalaisuuden usein esittää, tiedostamaton ei ole Freudin kuvaamana itsestä erillinen, toinen tietoisuus tai persoonallisuus, joka toimisi tietoisen minän ”selän takana” vastoin sen parempia aikomuksia. Myöskään surrealisteja kiinnostaneissa dissosiatiivisissa ilmiöissä ei ole kyse tiedostamattomasta minästä muusta minuudesta erillisesti toimivana itsenä, vaan valvetilassa tapahtuvista tietoisuudentilojen muutoksista ja ympäristön antamien signaalien toisin havainnoinnista. Harhojen sijaan surrealistien unenomainen tapa hahmottaa todellisuutta on kenen tahansa havainnoitavissa silloin, kun se kommunikoidaan sanoin ja kuvin. Surrealistien mukaan tiedostamatta jäävä ”ihmeellinen” ja sen lähde, kollektiivinen tietoisuus, ovat toisin sanoen psykologinen, eivät yliluonnollinen, ilmiö. (Kaitaro 2001, 176.)

152 Naisten, työväen ja erityisesti maahanmuuttajatyöläisten Toiseudesta ja naiseen länsimaisessa kulttuurissa liitetystä petomaisuudesta tai sfinksimäisyydestä ovat kirjoittaneet mm. Beauvoir (1981, 148–149), Ahmed (2000, 1–3), Cixous (2013, 82–83) ja Dijksra (1986).

153 Tutkimuksessa on kiinnitetty huomiota myös siihen, kuinka *queerille* ominainen toisinajattelu nojaa usein ilmaisutyyliltään andogyyniin tai ”maskuliiniseen” *cooliin* perinteisen, äitiyttä ja hoivaa korostavan feminiinisyyden sijaan (ks. esim. Fraiman 2003, xii). Sukupuolesta dekadenssin ja modernin uuden naisen tai pikaran kontekstissa ks. mm. Rojola 1992; Lyytikäinen 1997, 170–171; Hökkä 2013, 298; Parente-Čapková 2014, 37–67; Salin 2008, 317–321; Ovaska 2020, 69 ja 91–93.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

na, jota melankoliset miesajattelijat ja -taiteilijat kyseenalaistavat etsiessään tietoa itsestään ja maailmasta. Maailman (tai maailmallisen naisen) turmeltuneisuus tai arvoituksellisuus toimivat kiihokkeena samalla kun kuvitelma menetetystä viattomuudesta ja tuhosta, jota melankolikko itse toimillaan edesauttaa, herättää alakuloa ja menetetyn idyllin kaipuuta (ks. Ngai 2005, 213–215 ja 236).

Saastamoisen sivulliset naiset kyseenalaistavat erityisesti absurdin sankarin hypermaskuliinista prototyyppiä, joka ilmentää suhteessaan ihmiskuntaan joko ”miehek[ästä] rakkau[tta]” (Camus 1962, 43) tai välinpitämättömyyttä, inhoa ja vihaa. Sivullisen hahmo paljastaa mieheyden ohella myös naiseuden kulttuuriseksi kategoriaksi ja myytiksi, jota performoidaan tai jonka esittämisestä luovutaan. Samalla naiseus tai etniseen ryhmään kuuluminen tiedostetaan jossakin määrin olemuksellisina tekijöinä, jotka pakottavat naisen kohtaamaan yhteiskunnallisen tilanteensa ja sivullisuutensa (produktiivisesta, punnitusta essentialismista ks. esim. Ramanathan 2012, 16–17). Sotien jälkeinen tilanne korostaa itsenäisyyttä sovittujen sääntöjen väistämisenä tai aktiivisena taisteluna niitä vastaan. Beauvoirin mukaan myös itsensä loputon etsintä on todellista vapautta haluavalle naiselle ansa. Tullakseen autenttiseksi itsekseen hänen olisi pystyttävä luopumaan patriarkaatin heijastaman minäkuvan rakastamisesta ja omaehtoisesti ”häirittävä” ja ”räjäyteltävä” sovinnaisuuksia miettimättä, mikä on hyvän maun mukaista tai liiallisen originellia. Itsensä sijaan hänen olisi paljastettava koko todellisuus. (Beauvoir 1981, 388–389; 395.) Christinen ylleen sovittama dekadentin ”uuden naisen” rooli edustaa systeemin asettamien rajojen sisällä saavutettua liikkumavapautta, joka syntyy lopulta miehen rakentaman maailmanjärjestyksen ehdoilla. Myönteiseksi koettu muukalaisuus on tästä roolista vapautumista.

Christine kuvaa alistavaa suhdetta nimettömään puhuteltuun matemaattisen yhtälön avulla. Kahden sijaan yhtälössä on kyse kolmen välisestä suhteesta, jonka Christine haluaa ratkaista. Hän ehdottaa keskustelukumppanilleen osien vaihtoa: ”Olla hullu, on viisaampaa kuin sinun viisautesi: 1 + 1 = 3. Tätä laskutoimitusta et halua oppia. Et halua muuttua minuksi, vaikka minä olen jo alistunut. Et halua paljastaa suhdetta. Halveksit minua. Minä en halveksi sinua. Säälin.” (VP, 79.) Metafiktii-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

visessa lukukehyksessä matemaattinen yhtälö viittaa kirjailija-kertoja-luojan, katselija-lukijan ja Christinen väliseen vuorovaikutussuhteeseen. Lukijan ja tekijän ohella Christinen voi nähdä tässä puhuttelevan toisista henkilöhahmoista Pekkaa, joka vertaa luojaansa matemaatikkoon. Keskustelukumppaniksi voi tulkita myös Laurin, jolle kaikki naiset näyttäytyvät samasta omenapuusta veistettyinä. Myöhemmin Christinen puheessa toistuvat muunneltuina Paul Claudelin *Keskipäivän taite* -näytelmän (1906, *Partage de Midi*) vuorosanat, jotka näytelmän naishahmo, Ysé, lausuu unenkaltaisessa näyssä rakastetulleen Mesalle. Ilmestyessään kuolemansa jälkeen kuolemaa tekevälle miehelle hän ilmoittaa olevansa tämän henki: ”Näin sanoi Ysé: – Olen Ysé, sinun sielusi” (VP, 92).[154] Claudelin näytelmässä Ysén sanotaan olevan muukalainen, joka on poissa paikaltaan, poissa rodustaan, naaraspeto ja taistelija, jonka viha murskaa tieltään kaiken, ja joka täyteen roihuu leimahtaessaan tuhoaa myös hänet itsensä.[155]

Christineä riivaava kyynisyys ilmenee eräänä modernin hulluuden lajeista. Egoistinen, toisen älyä testaava valtapeli hahmottuu aikuisten lasten leikkinä, joka tuhoaa lopulta kaikki yhtälön osapuolet. Rakkauden sijaan ihmisiä sitoo yhteen viha, joka vaihtuu nopeasti välinpitämättömyydeksi. Naisen osana on olla leikissä objekti, joka toimii miehen nautinnon välikappaleena. Suhde Toiseen on Christinen mukaan kuitenkin aina testi, ja tässä testissä on lopulta koeteltuna peilailijan oma ego. Oppiessaan leikin säännöt nainen keksii lopulta itsensä uudelleen. Hän verhoaa viisautensa näyttelijän rooliin, jota toteuttaa aluksi pakon edestä, sitten vapaaehtoisesti: ”Annan anteeksi tyhmyytesi. En minä sinua vihaa, en liion halveksi. En ole lapsi, joka suuttuu leikkikaluihinsa. Minä leikin, olen melko varma tästä. Olen leikkikalu ja homo ludens.” (VP, 77–78.) Naamioleikin tarkoituksena on esittää Toisessa peilailtua itseä niin hyvin, että rooli muuttuu lopulta autenttiseksi itseksi. Christine onnistuu omien sanojensa mukaan roolissaan täydellisesti. Hän

154 Kreikankielinen *isé* tai *isos* merkitsee samaa kuin ranskan *égal* (suom. ’vertainen’, ’yhtä suuri kuin’, ’sama’); näytelmän platonilaisesta symboliikasta ks. Tanskanen 1980.

155 [C]’est une guerrière, c’est une conquérante! Il faut qu’elle subjugue et tyrannise, ou / qu’elle se donne / Maladroitement comme une grande bête [– –]. Elle est étrangère, parmi nous. Elle est hors de son lieu et de sa race.” (PA, 19.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

kuvaa itsepetoksen vallassa elävää ihmistä tuulen mukana suuntaansa vaihtavaksi viiriksi. Ihminen muuttaa muotoaan tilanteen mukaan, eikä jäljelle jää mitään, mihin uskoa: ”Minä olen tällainen, sanot, ja olet toisenlainen. Olet se mikä olet silloin kun olet yksin” (VP, 78).

Kyyninen melankolia ja yksinäisyys rinnastuvat jokapäiväiseen itsemurhaan, joka kuolettaa Laurin kaltaiset yksilöt ontoiksi kuoriksi. Sodan hajottama muukalainen vertaa itseään ikiliikkujaan, joka käy mekaanisen nuken lailla, vailla päätäntävaltaa ja omaa tahtoa: ”Minut on pantu sillä tavalla käyntiin etten lakkaa käymästä” (VP, 64). Ihmisen tahdottomuuteen ja automaatioon viittaavat myös Pariisin kaupunkimaisemaan sijoittuvat jaksot, jotka muistuttavat surrealistista maalausta tai elokuvaa. Kuunneltuaan kuollutsilmäistä miestä, joka kutsuu itseään selvänäkijäksi, Christine päättelee tämän olevan joko nero tai hullu. Hän lausuu valitsemiseen viittaavat sanat, joiden voimasta seuralainen (tai hän itse) lähtee käyntiin kuin naruista vedettävä marionetti: ”Nyt te siis lähdette, hän sanoi, ja niin he lähtivätkin” (VP, 133).

Camus'n *Putoamista* koskevassa arviossaan ”Naurava eksistentialisti” (*Parnasso* 1/1958) Saastamoinen vertaa myös katumuksentekijä-tuomari Clamencen hahmoa marionettimaiseen Chaplin-klovniin. Klovnin ilme on äänekäs ja kärsivä. Tuhoavan koneiston rattaisiin joutuneen ilveilijän kasvoilla naamio vaihtuu kuin karnevaalissa: ”Chaplin-klowni diktaattorina, klowni murhaajana, klowni tehtaassa, klowni kadun miehenä ja klowni taiteilijana – on opettanut jo ainakin kahdelle sukupolvelle sen, mihin Camus nyt tähtää: hän on nostanut meidät kehittyneemmälle moraaliselle tasolle” (Saastamoinen 1958a, 36). Camus'n Clamence, absurdi tunnustajakertoja, on Saastamoisen mukaan elänyt eksistentialisteja ja uskovia yhdistävän olennaisen hetken. Kokemuksena se on olemisen perustuksia järisyttävä uudistuminen, joka saa yksilön luopumaan vanhasta minästään ja jättämään taakse menneisyytensä. Yhteisöstään eristyneenä *outsiderina* hän elää etsikkoaikaansa valmiina tunnustamaan syntinsä ja rikoksensa – myös ne, jotka hän on jättänyt tekemättä tai tehnyt vain ajatuksissaan. Saastamoinen kiinnittää huomiota Camus'n raamattuviittauksiin ja toteaa niiden perustuvan tyylittelyyn, jota Camus hyödyntää syyllisyysteoriansa konkretisoimiseen vaikkei ole, Clamencen

https://doi.org/10.21435/skst.1479

sanoja lainaten, ”penninkään edestä kristitty” (mts., 37).[156] *Vanha portti* ilmentää tätä uskonnotonta uskontoa.

Saint Germain-des-Près'llä kulkeva Christine syntyy lopulta uudelleen vieraassa maassa, jossa kotimaan vanhat, kuluneet sanat muuttuvat uudeksi, tuoreeksi kieleksi. Korvissa kaikuva kodittomien ihmisten huuto rinnastuu lokkien kirkunaan, joka soi helvettiin rinnastuvassa satamamaisemassa. Maata valvoo kylmä, lapsensa hylännyt Jumala:

> On huudettava satamassa:
>
> – Exil! Exil!
>
> Vasta silloin me heräämme, niin kuin lähettäisimme sanamme vieraaseen maahan, ihmisille, jotka eivät tiedä mitä on jäätynyt maa ja laivaton satama ja ikuinen tuli, joka polttaa kasvot, Jumalamme, joka on jäinen patsas, liikkumaton: joka on jättänyt meidät kylmyyteen. (VP, 96.)

Kristussandaleissa kävelevä hahmo muistuttaa Saastamoisen esseissä vilahtelevaa sandaalikenkäistä ja aasinhäntäsolmioista naista, joka kokee itsensä irtolaiseksi jätettyään Viipurin taakseen.[157] Esseissään Saastamoinen korostaa omaa sivullisuuttaan paitsi kotimaansa hylänneenä siirtolaisena myös marginaaliin jäävänä naiskirjailijana. Hän koki kirjoittavansa ”maanalaista kirjallisuutta” (Saastamoinen 1957a, 358), joka ei vaikeatajuisuutensa vuoksi tuonut hänelle paljoakaan lukijoita. Varhaisen kokeilijan teoksissa oli tarjolla klovnin moniselitteistä naurua, kun yleisö halusi vakavakasvoiselle, isänmaalliselle ja uskonnolliselle lukijalle soveltuvaa Viipurin nostalgiaa. Ajan myötä mihinkään kuulumattomuuden kokemus kuitenkin muuttui hedelmälliseksi ulkopuolisuudeksi, etäännytetyksi ja ironiseksi asemaksi, josta käsin kirjoittaa. ”Tämän päivän totuuteni on: olen kirjailijana maanpaossa ja pannassa aivan samoin kuin Chaplin, ja aivan samoista yhteiskunnallisista syistä [– –]. Minusta on tullut Charlot – homo ludens – joka nauraa siinä,

156 Kristinuskon vaikutuksesta Camus'n tuotantoon ks. mm. Riippa 2015.

157 Saastamoisen Christine muistuttaa myös Satu Waltarin nuorta kertojaa Pariisiin sijoittuvassa omaelämäkerrallisessa teoksessa *Kahvila Mabillon* (1952).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

missä ennen itki", Saastamoinen (1957a, 359) kuvaa kirjailijan rooliaan. Myös *Vanhassa portissa* muukalaisuus on muiden merkitystensä ohella oman vieraudenkokemuksen hyväksymistä ja rakastavaa anonymiteettia: "Olen oppinut kantamaan muukalaisuuteni, en halua että minut tunnetaan, haluan pysyä muukalaisena" (VP, 93), Christine puhuu.

## Avaimia vanhaan porttiin

Kristinuskon traditioon nojaava eksistenssifilosofia luo Saastamoisen romaaniin yliluonnollisen ulottuvuuden, johon kuitenkin yhdistyy surrealismin materialistiselle maailmankuvalle epätyypillisiä, joskin sen kuvastoon kuuluvia pyhän elementtejä. Teos ammentaa erityisesti hullun rakkauden (*l'amour fou*) aihelmasta, jonka surrealistit kuvasivat tienä ulos olemisen kysymyksestä ja sen aiheuttamasta epätoivosta. (Kaitaro 2001, 66 ja 134). Romaanissa kuultava jäätyvä musiikki kumpuaa mekaanisesta koneistosta, joka soittaa Apassionata-nimistä sävellystä. Sävellyksen nimen lisäksi apassionatan voi tulkita viittaavan soittamisen tapaan: latinankielinen termi *apassionato* merkitsee intohimoisesti soittamista. *Vanhan portin* musiikilliseen rakenteeseen vertautuvan, intohimoa ja kärsimystä tihkuvan sävellyksen kuvataan syntyneen sotasairaalassa Pekan soittaessa instrumenttiaan ensimmäisen kerran haavoittumisensa jälkeen. Pateettiseksi kuvattu tuskatila, *Angst,* ilmenee kehossa särkynä, jota hän tuntee joka kerta tarttuessaan soittimeen: "[H]än tunsi, että käsiin koski, ja sitä paitsi: kranaatin sirpale oli vatsassa. Haavat olivat jääneet tähän musiikkiin ja morfiini ja luminaali, sille ei voinut mitään." (VP, 138.) Passion lisäksi Pekan soitto ilmentää kärsimystä *pathoksena*, joka merkitsee kärsimyksen ohella ruumiillista uudelleen syntymistä, muodonmuutosta tai suunnanvaihdosta, kääntymistä.[158]

158 Weil (1976, 118) kirjoittaa *pathoksesta* nimenomaan väylänä muutokseen: "Kärsimys merkitsee opetusta ja muodonvaihdosta. Ei ole tarkoitus, että vihkiytyneet oppisivat jotakin, vaan että heissä tapahtuisi muodonvaihdos, joka tekisi heidät kykeneviksi omaksumaan opetuksen. *Pathos* merkitsee sekä *kärsimystä* (nimenomaan kuolemaan johtavaa kärsimystä) että *muutosta* (nimenomaan muuttumista kuolemattomaksi). Kärsimys ja nautinto tiedon lähteenä."

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Luodessaan taideteostaan, romaanin muotoon rinnastuvaa partituuria, Pekka pohtii, mikä on se voima, joka muuttaa taivaallisissa häissä veden viiniksi. Hän löytää vastauksen menetettyä rakastettuaan Lauraa kohtaan tuntemastaan rakkaudesta, joka on matkan varrella muuttunut kipua säteileväksi pakkomielteeksi. Pekan mukaan Laura on hänen musiikillisen koneistonsa voima ja alkulähde. Hän on "mysteerio, sähköä" (VP, 147). Pekka kuvataan säveltäjän ohella runoilijana, joka kirjoittaa Lauralle renessanssinero Petrarcan jalanjäljissä:

> Hän oli kirjoittanut kolme runoa, joissa hän oli ylistänyt Lauraa, hänen kauneuttaan ja viisauttaan ja kaikkia muotojaan. Ne olivat sellaisia runoja, joihin hän oli pannut koko sielunsa ja yrittänyt vangita Lauran sielun liittääkseen sen ikuisiksi ajoiksi omaan sieluunsa, niin että he olisivat runossa tulleet yhdeksi. (VP, 136.)

Yritys vangita Lauran eli toisin sanoen runoilijan itsensä sielu epäonnistuu onnettomalla tavalla: "[H]än ei ollut lainkaan onnistunut, ei edes otsikoissa, nimet olivat olleet 1, 2 ja 3. [– –] Laura oli, niin kuin sanotaan, arvoitus. Hyvin kaunis arvoitus." (VP, 136.)

Saastamoisen teos ironisoi ja uudelleen muotoilee ajatusta (mies)-taiteilijasta luovana nerona, joka kommunikoi jumalallisen kanssa muusansa välityksellä. Materiasta puhtaaksi hengeksi idealisoidun naisen on romanttisessa kirjailijakäsityksessä nähty edustavan taiteilijassa itsessään asuvaa feminiinistä luontoa tai gnostilaista viisauden henkeä (*sophiaa*),[159] jonka myötävaikutuksesta itsessä oleva jumaluus herää henkiin. Mies, joka synnyttää taiteensa kautta, rinnastuu naiseen uutta elämää luovana olentona. Jumalallisen soittokoneen sijaan Pekan käynnistämä koneisto muistuttaa juutalaisesta mystiikasta tuttua Golemia, savesta luotua jättiläistä, tai Frankensteinin hirviötä, joka lopulta riistäytyy rakkaudettoman luojansa käsistä. Koneisto alkaa tuottaa epäharmonista, kauhistuttavaa musiikkia, joka kääntyy tekijäänsä vastaan ja kuluttaa hänet loppuun:

159 Pohtiessaan kohdussa kasvavalle lapselleen nimeä Pekka valitsee erääksi vaihtoehdoksi "Sofia Laura[n]" (VP, 136). Nimi merkitsee kutakuinkin 'viisauden henkeä'.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> Eikö ole niin, että suuri kone, joka näyttää rumalta ja peloittavalta, hyödyttömältäkin, pannaan käyntiin vain yhtä kosketinta painamalla ja tulos on: monet saavat leikkikaluja. Virtaa riittää, många bäckar små – mutta jossakin vaiheessa Apassionata muuttuu äänettömäksi, sanat putoavat turhina, minä on kulutettu, annettu pois ja tyhjyys on täytettä. (VP, 145.)

Pekan kohtalo muistuttaa Christinen ja muiden naishahmojen asemaa leikkikaluina, joilta koneisto riistää mahdollisuuden egon omaehtoiseen tuhoamiseen. Tällainen kärsimys pikemminkin ruokkii egoa ja narsistista tyhjiötä kuin kuluttaa sitä. (Weil 1976, 51.) Tullessaan sidotuksi mekaaniseen laitteistoon, eräänlaiseen automaattistuneeseen ikiliikkujaan, ihminen tulee alistetuksi tavalla, joka johtaa sielun kuolemaan. Miesluojansa rajallisuutta peilaava taideteos vertautuu kuolleeseen koneeseen, joka tavoittaa vain aavistuksen maailmankaikkeudessa soivasta, absoluuttisesta musiikista. Minän kadottaminen tarjoaa kuitenkin Christinen tavoin myös Pekalle tiedon: tyhjyys, pikemminkin kuin kaikkeus, on täyteyttä. Saastamoinen viittaa tässä jälleen Weilin aforistiseen mietelmään, joka korostaa egottomuutta väylänä rakkauteen.

Saastamoisen teoksessa ei-kenään tai ei-minään oleminen viittavat muiden merkitystensä ohella Lauran mahouteen taiteilijana. Taiteellinen luominen korostuu erityisesti sartrelaisessa eksistentialismissa, jossa niin olemassaolon oikeutus kuin merkityksellisyyden kokemus löytyvät luovassa teossa. Lauran lähdettyä Pekka ymmärtää, että todellinen minuus pikemminkin menetetään kuin löydetään taiteessa: ”*partituurit ovat korvikkeita*” (VP, 152). Laura puolestaan kuvataan henkilönä, jossa muutos lopulta tapahtuu. Synnytettyään lapsen hän kokee uudistumisen, joka tempaa hänet säveltäjän ulottuvilta. Teoksessa viitataan tässä kohden Leonardo da Vincin maalaukseen *La Gioconda* (1503), jonka hymyilevissä kasvoissa on nähty piirteitä sekä nais- että miesmallien, mukaan lukien taiteilijan itsensä, kasvoista: ”Gioconda oli synnyttänyt itsensä jollakin oudolla tavalla. Ehkä asia oli näin: hän oli lopettanut sairastamisen ja alkanut elää uudella tavalla.” (VP, 144.) Kertojan mukaan Pekka omaksuu nimenomaan Lauralta sivulliselle ominaisen tarkkailun ja tiedostamisen tekniikan. Ympäröivää elämää juodaan ”pisara

https://doi.org/10.21435/skst.1479

pisaralta, ei ahneesti ja pyytäen, vaan niin kuin hengitetään ilmaa sen jälkeen, kun on päästy jostakin paikasta, jossa oli tukehtua, kellarista siis" (VP, 141). Tämän taidon myötä elämästä itsestään tulee uskonto.

Pekan runojen epäonnistumisen syyksi paljastuu lopulta kyvyttömyys tavoittaa Lauran sielua tai henkeä. Yritykset sanallistaa rakastetun ominaisuuksia muuttuvat banaaleiksi listoiksi asioita, joihin miestaiteilija on kiintynyt rakkautensa kohteessa: "Jotain aina jäi sanomatta. Mitä? Kenties että hänellä oli kauniit silmät. Tai että hänen hiuksensa olivat pitkät. Tai että hän oli kuin uni vuoteessa. Parempikin: unelma. (VP, 137.) Pekka alkaa ymmärtää orkesterinsa soittoa vasta avattuaan viimeisen portin ja luopuessaan itsestään:

> [Hän] oli oppinut johtamaan orkesteria vasta kun oli alistunut Lauran johdettavaksi, alistunut niin tyystin, ettei häntä itseään enää ollut. Ei tavallisessa mielessä vaan tavattomassa, epätavallisessa: alistuessaan hän oli menettänyt sukupuolensakin ja oli nyt eräänlainen nainen, joka oli mies, molemmat siis. [– –] Eräänlainen naispuolinen saatana. Täsmälleen saman tunteen hän oli kokenut joskus nelivuotiaana, kun hän oli sanonut äidilleen:
>
> – Kun kasvan, minusta tulee sinun isäsi.
>
> Se oli perverssi tunne ja edusti pahan – tai hyvän – äärimmäisiä rajoja. Niin hän oli aukaissut portin. (VP, 140.)

Vanhan portin avaaminen rinnastuu nietzscheläiseen hyvän ja pahan rajan ylittämiseen, astumiseen binäärikategorioiden tuolle puolen. Tällainen sukupuolisuuden kautta tapahtuva "perverssi" transgressio on vapauttavan karnevaalin ydintä. Antautuessaan luomansa koneiston instrumentiksi Pekka muuttuu Lauraksi sellaisena kuin nainen dekadentin miestaiteilijan ideaalina usein esitetään: kylmänä ja kyltymättömänä *femme fatalena*. Pekan viehtymys kauniisiin poikiin ammentaa platonilaisesta rakkauden kuvastosta: ruumiillinen kauneus toimii väylänä sielujen yhteensulautumiseen. Pekan tosin kuvataan tiedostavan puhtaan järjen tai hengen sijaan ruumiillaan. Hänen tietonsa on ruumiin affektiivista tietoa: "[H]än koko ajan tiedosti kaiken, oli pelkkä vaistonvarainen ruumis tai oikeammin silmä. Hän näki kaiken ja kuuli

https://doi.org/10.21435/skst.1479

myös silmillään.” (VP, 141.) Synesteettinen kuva kuulevista silmistä viittaa Salvador Dalín ja Jean Mirón kaltaisten taiteilijoiden surrealistisiin töihin, jotka kuvaavat tiedostamattoman logiikan ja ihmeellisen tunkeutumista arkipäivään.

Muusansa ruumiista ylenmääräisen kiinnostunut taiteilija samaistuu myöhemmin Lauran kärsimyksiin ja nautintoihin. Melankolikolle ominaiseen tapaan menetetty kohde sulautetaan osaksi itseä. Toisaalta Pekka oppii sukupuolieron ylitettyään luopumaan maailmaa luokittelevasta ja järjestävästä ajattelusta: ”Mahdotonta selittää, mikä hän oikeastaan oli. Ja turha. Gioconda ehkä, joka pani miehet soittamaan – omalaatuisella tavalla yliseksuaalinen, kytevällä. Seksuaalinen ja sukupuoleton, ihannenäyttelijä siis: ohjaaja.” (VP, 141.) Romaani esittää jälleen paradoksin: luopuessaan itsensä hallinnasta minästä tulee vihdoin oman elämänsä täysivaltainen toimija ja ohjaaja. Androgyyni ihmisihanne toteutuu teoksessa myös toiseen suuntaan. Astuessaan andogyynin naispedon nahkoihin Christinen kuvataan muuttuvan miehen kaltaiseksi. Siirtymää kuvitetaan rinnastuksella luonnossa tapahtuvaan muodonmuutokseen: merkityksettömäksi käynyt sukupuoli karisee maailmasta kuin puun lehdet syksyn tullen.

Hökän (2013, 319) mukaan Saastamoisen partituurissa ”annetaan useita esittäjiä vaativan moniäänisen sävellyksen täydelliset nuotit”, mutta ei ole lainkaan selvää, toteutuuko teos sellaisena, jollaiseksi säveltäjä on sen tarkoittanut. Teoksessa rakentuva monikasvoinen minä tuhoaa ja kieltää itsensä ja luopuu olemassaolostaan, mutta syntyykö minuuden tyhjiöstä mitään yhteistä saati pyhää? Mikäli Saastamoisen teosta tarkastellaan Weilin filosofista mystiikkaa vasten, vastaus on yhtä aikaa kyllä ja ei. Uskonnollisten dogmien ja niille ominaisten kielellisten idiomien purkaminen paljastaa rakkauden todellisuuden, joka on julma ja groteski. Rakastavaisten välisenä tunnesiteenä rakkaus ja halu voivat yllättäen muuttua vihaksi ja välinpitämättömyydeksi tai äärimmillään sadismiksi ja masokismiksi. Uskonnollisissa tai pakanallisissa rituaaleissa suunnanmuutos voi merkitä jumalallisen rakkauden kääntöpuolena kärsimystä, joka tuhoaa ihmisen persoonallisuuden.[160]

160 Myös Weilille (1976, 105) Jumala näyttäytyy kaksinaisena: siinä missä Väärä Jumala muuttaa kärsi-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Toisaalta Saastamoisen romaanissa ilmenee levinaslainen etiikka, jossa suhde Absoluuttiseen Yhteen hahmottuu samalla suhteena persoonalliseen Toiseen. Tämä Toinen ei ole tiedoksi tai objektiksi typistettävissä oleva joku. Hän ei ole myöskään ei-mikään, vaan ymmärryksen ulkopuolelle jäävä vieras, jota ei pyritä ottamaan tiedollisesti haltuun. Hän on Yksi, joka on kohdattavissa jokaisessa rakastavassa suhteessa persoonalliseen Toiseen ja Toisen kasvoihin. (Levinas 1996, 73–74 ja 99.) Rakkaus on myös Weilin (1976, 95) mukaan se väylä, jonka avulla ihmisen on mahdollista päästä ”kosketukseen elämän, olevan kanssa”. Vaikka järjen ei ole pakko uskoa minkään olemassaoloon, rakkaus ja autenttinen ilo ovat virtaavaa kokemusta itsen ja toisten olemassaolosta: ”[U]sko muiden ihmisen olemassaoloon ihmisinä on *rakkautta*” (mp.). Vanha portti, jonka läpi ihmisen on käytävä, rinnastuu kohdun suuaukkoon. Siitä esiin työntyvän olennon kasvot muistuttavat yhtäaikaisesti vanhuksen ja lapsen kasvoja:

> Sen kasvot ovat ryppyiset ja se itkee käydessään sisään ja ulos, se on eilen syntynyt ja kuitenkin jo vanha, se on iankaikkinen ja uusi, se on elävä sana ja vaiti, sitä ei voi selittää eikä antaa toiselle, se otetaan mukaan ja jätetään tänne, se on yksinkertainen kuin kuolema ja voittaa kaiken, se uudistuu ja uudistaa kunnes päivät täyttyvät, eikä enää ole tulijoita ja menijöitä, ei punnittavaa eikä punnitsijaa, silloin me näemme sen, mikä tänään oli vajavaista ja kuitenkin täydellisyys, rajallista ja äärettömyys, tolkutonta ja kuitenkin ymmärrettävää, kylmää ja kovaa ja kuitenkin itse rakkaus. (VP, 117.)

Laurin tajunnanesityksen virta korostaa kaiken olevan orgaanista ykseyttä, joka on mahdollista hahmottaa Jumalan kasvojen kohtaamiseksi. Katkelma kokoaa aineksia vihkivalana tunnetusta raamatunlauseesta, joka asettaa rakkauden maailmankaikkeuden väkevimmäksi voimaksi. Jumalan kasvojen kohtaaminen viittaa myös kuolemaan: ”Nyt katselem-

myksen väkivallaksi, Tosi Jumala muuttaa väkivallan kärsimykseksi ja kärsimyksen rakkaudeksi, joka ei tunne minää.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

me vielä kuin kuvastimesta, kuin arvoitusta, mutta silloin näemme kasvoista kasvoihin. Nyt tietoni on vielä vajavaista, mutta kerran se on täydellistä, niin kuin Jumala minut täydellisesti tuntee." (1. Kor. 13: 12–13.) Myöhemmin Christine katuu leikkiään ja kieltää pilkanneensa keskustelukumppaniaan. Hän sanoo tahtoneensa vain näyttää tälle peilistä kasvot, jotka ovat myös hänen omat kasvonsa. Christine puhuu rakkauden sanoja yhtä aikaa persoonattomana ja monipersoonaisena näyttäytyvään tyhjyyteen: "Ei niin että pitäisin sinua epätäydellisenä. Juuri virheissäsi olet täydellinen. Jos minun pitäisi synnyttää, haluaisin synnyttää sinut. En mitään muuttaisi." (VP, 90.)

*Vanhassa portissa* kysymys minuuden ja persoonallisuuden tuhosta toimii sirpeleisuudesta eheyttä etsivän romaanikokonaisuuden kantavana teemana. Toisten ihmisten minuuksien haltuunotto ja rajojen ylitykset näyttäytyvät teoksessa usein väkivaltana, myös silloin kun ne tehdään näennäisesti rakkauden nimissä. Metafyysisen alueelle laajeneva väkivalta osoittaa katkeran karnevaalin julmuuden, joka jää alkuperäiseen rituaaliin nostalgisesti suhtautuvilta helposti huomaamatta: nöyryyttäminen, tappaminen, kiduttaminen ja katastrofit olivat saturnalian ominta aluetta, ja valtahierarkioiden kääntäminen jää tyypillisesti väliaikaiseksi ratkaisuksi. (Bernstein 1992, 17 ja 35–36). Surrealistiset seuraleikit, jotka levisivät Ranskassa myös kaduille ja julkiseen tilaan, herättivät vastustajissa syytöksiä moraalisesta vastuunpakoilusta.[161] Kriitikoiden joukossa olivat muun muassa Sartre ja Camus, joiden mukaan surrealismin projekti merkitsi autenttisen subjektiviteetin tuhoamista ja taiteen yhteiskunnallisen merkityksen sabotointia. Koska taiteen lopputulos saattoi yllättää tekijän itsensäkin, se ei heidän mukaansa heijastanut tekijänsä ainutkertaista, luovaa persoonallisuutta, vaan näyttäytyi lapsen vapautena vailla vastuuta. (Kaitaro 2001, 53–54 ja 171–180.) Alkujaan surrealismi olikin kontrollista irti päästävän, lapsuuteen palaavan miehen intohimojen maailma, jossa oli mahdollista hallita "demoraalisaation hen[gessä]" niin itseään, naista kuin rakkautta vapaana "sentimentaalisista pelisään-

161 Myös surrealistissa istunnoissa aluksi käytetyt metodit kuten automaattinen kirjoitus, uniraportit ja dissosiatiivinen transsi johtivat osallistujien suureen innostukseen ja mielenliikutuksiin, mutta myös sosiaaliseen kaaokseen, uupumukseen ja itsetuhoiseen käyttäytymiseen, minkä vuoksi Breton lopulta luopui niiden käytöstä (Kaitaro 2001, 37–38).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

nöistä" (Breton 1996, 38–39). Näyttäessään tällaisen leikin tyhjyyden Saastamoisen romaani kuitenkin kirjoittaa vastaan bretonilaista surrealismin poetiikkaa, jossa ihmeellinen näyttäytyy miessubjektin mielikuvituksen ja hallinnan maailmana.

Saastamoisen teoksessa surrealistinen pyrkimys liudentaa rajaa subjektin ja todellisuuden välillä on tulkittavissa radikaaliksi tavaksi vastustaa taiteen muuttumista *vain* taiteeksi. Surrealismi muistuttaa taiteen ja elämän liukuvista rajoista: toisin kuin olemisen tiedostamiseen keskittyneet eksistentialistit, surrealistit kyseenalaistivat tietämistä tuntevan minän eheyden perustana. Juuri Toisen vieraus ja arvoituksellisuus pikemminkin kuin tiedollinen haltuunotto näyttäytyivät heille itseisarvona. Saastamoisen "monisokkeloksi" (Niemi 1995, 120) paljastuva kollaasi on pohjimmiltaan verkostomainen kokonaisuus, josta identiteetit ja mahdolliset minuudet ilmestyvät ja johon ne katoavat. Teos imaisee myös lukijan sisäänsä ja kutsuu – toisinaan provosoiden – kohtaamaan epämukavuuden ja epävarmuuden, jota identiteetin määrittelemättömyys tuottaa.

Teoksessa vastaus ehjän minuudenkokemuksen ja merkityksen poissaoloon ei ole moneksi hajonneen yhdentämisessä vaan kollaasimaisessa monistamisessa, jossa lukijalle tarjotaan tuhoutuneen maailman palat uudelleen koottaviksi. Modernia melankoliaa luonnehtiva sivullisuus ja vieraantuneisuus kutsuvat pohtimaan, kuinka kokemus minuudesta, tai minätietoisuus ylipäänsä, rakentuu. Tässä mielessä *Vanha portti* kyseenalaistaa hedelmällisellä tavalla kulttuurisesti normatiivista käsitystä persoonan tai minuuden ykseydestä. Yksilö, joka ei koe olevansa yksi ja sama – esimerkiksi murtaa mieheyden ja naiseuden kulttuurisia kategorioita – koetaan yleensä uhkana sosiaaliselle järjestykselle. Usein nimenomaan orgaaninen ykseys eli moninaisuus ja joustavuus ykseydessä on kuitenkin nähty myös terveen psyyken merkkinä. Kahden muuttaminen moneksi on tie, joka eduistaan huolimatta tulee harvoin länsimaisen individualistisen kulttuurin vaikutuspiirissä kasvaneiden mieleen, erityisesti jos he etsivät persoonallista itseyttä eksistentialismin individualistisessa hengessä. (Envall 1988, 18 ja 21–25.) Vaikka Saastamoisen romaanista ei ole löydettävissä psykologiselle romaanille ominaista, koherenttiin minuuteen palautuvaa henkilökuvausta, henkilöhahmojen

https://doi.org/10.21435/skst.1479

vaihtuvat kasvot kuitenkin puhuttelevat lukijaa myös inhimillisellä tasolla. Kertoja-reflektoija näkee ikääntyvän Adalmiinan kasvoissa elävän Toisen, joka muistuttaa historiallisten mullistusten keskellä elämän itseisarvosta: ”Ei hän ole hullu, elämä on tehnyt hänestä tällaisen. Rakastan häntä, en siksi että hän on minulle hyödyllinen, vaan koska minun on aina hyvä nähdä edessäni nämä kasvot.” (VP, 5–6.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

# VI Tyttö melankolian kaupungissa: Eeva-Liisa Manner ja paluu lapsuuteen

> Vastaaminen kipuun, kutsuna toimintaan, vaatii myös suuttumusta; tulkintaa siitä, että tämä kipu on väärin, että se on tyrmistyttävää ja jotain pitää tehdä.
>
> Sara Ahmed: *Tunteiden kulttuuripolitiikka* (2004)[162]

Eeva-Liisa Mannerin pienoisromaani *Tyttö taivaan laiturilla* (1951) on moderni, melankolinen satu, joka alkaa kertojan kutsuessa yleisöään astumaan kanssaan kuvitteelliseen kaupunkiin. Toisin kuin arkkitehtien todeksi luomat unet, tämä mielikuvista syntyvä kaupunki, ”meidän kaupunkimme”, on uneksi tullutta todellisuutta. Siksi se on todellisempi kuin todelliset kaupungit:

> Olipa kerran, ei kaukanakaan täältä eikä kauankaan aikaa sitten, palanen puuksi ja kiveksi tullutta geometriaa, kaupunki jota ei ole enää olemassa. Tai jos onkin, ei se enää ole todellinen eikä meidän ulottuvillamme – se elää vain menneisyydessä, on itsekin muuttunut menneisyydeksi. Ehkä se juuri sen takia on kauniimpi kuin oikeat kaupungit; oikeat kaupungit ovat todeksi tulleita unia, tämä meidän kaupunkimme on uneksi tullut todellisuus. Se on

162 Ahmed 2018, 227.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> täydellinen, koska se on lakannut olemasta; koska se on kuollut se on ikuinen. (TTL, 7.)

Kertojan kuvaamalla unen todellisuudella on tosielämässä vastineensa: kirjailijan lapsuudenkaupunki Viipuri. Kuten kertoja toteaa yleisölleen – kenties toisille kaupungin menettäneille – kuvitelmasta kasvaa esikuvaansa kauniimpi muistojen rakennelma, joka juuri poissaolonsa tähden on ikuinen, täydellinen. Lapsuuden menetetyn paratiisin ohella unenomainen kaupunki muistuttaa sotien jälkeisessä proosassa kuvattua surrealistista outoa maata, jossa itsestään vieraantuneet muukalaiset vaeltavat.[163]

Pienoisromaanin alussa tiivistyvät Mannerin teoksen hallitsevat teemat: yhtäältä todellisuuden ja kuvitelmien huojuva suhde sekä toisaalta menetettyjen paikkojen ja ihmisten aiheuttama nostalginen ikävä ja kaipuu. Teos kuvaa myös yksilön yrityksiä selittää ja hallita menetyksen tunteitaan luovan mielikuvituksensa avulla. Kertojan kuvaama ”meidän kaupunkimme” on rinnastettavissa Mannerin lukijalleen kirjoittamaan fiktiiviseen maailmaan, joka syntyy kirjailijan tavoitteesta kommunikoida lapsuutensa tunnemaisemia ja etäännyttää ne esteettiseksi rakennelmaksi, sanojen arkkitehtuuriksi. Manner itse on todennut, kuinka kirjailijan on ”uudelleen elettävä vanhat tajunnansisällöt ja siirrettävä niiden energia teokseensa” sen sijaan, että hän kirjoittaisi ainoastaan muistikuviaan lapsuutensa kokemuksista ja paikoista (Tuurna 2008, 91). Miljöön ohella Mannerin pienoisromaanissa on lukuisia yksityiskohtia, jotka muistuttavat kirjailijan omasta lapsuudesta tai muuntelevat sen todellisuutta. Päähenkilö Leena on menettänyt varhain vanhempansa ja elää yhdessä isoäitinsä kanssa.[164] Tyttö kärsii äkillisistä tajunnan-

163 Outo maa sademotiiveineen esiintyy esimerkiksi Nummen *Maisemassa*. Uudistumisen tilana se on käänteiskuva Korpelan *Tohtori Finckelmanin* dystooppisesta ”oudosta maasta”, ”Täysinonnellisten maasta”, ”Täydellisyyden maasta”, ”Suuren Vapauden maasta” tai ”Toisesta maasta”, johon kertoja matkustaa seurustelemaan kuolleiden kanssa, ja jossa hän ei tunne mitään. Toisen maan kuvataan olevan yhtäaikaisesti kauhun ja kauneuden maailma, toisaalta se on puhtaan järjen maailma, josta kaikki kaunis on kadonnut. Maa, jota ei ole olemassa tai joka ei ole paikka toistuu modernistisissa teksteissä, ja se voidaan tulkita paitsi sodan tuhoamana maana, myös taiteen, estetiikan ja fiktion (kenties myös filosofian) maana, joka elvyttää siellä vaeltavaa (ks. Salin 2002, 134–136).

164 Eeva-Liisa Manner (1921–1995) syntyi Helsingissä, mutta vietti varhaislapsuutensa Viipurissa, jossa asui uskonnollisten isovanhempiensa kanssa.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tilan muutoksista, jotka lääkäri diagnosoi vaihtoehtoisesti epilepsiaksi tai hysteriaksi. Teoksessa esitetään myös kolmas tapa tulkita normatiivisen kokemuksen ulkopuolelle jääviä tajunnantiloja. Ne ovat portti maagiseen ”nurinkurin”-maailmaan, jonne Leena pakenee aikuisten ahdistavaa maailmaa. Vedenalainen todellisuus muistuttaa lastenkirjallisuuden fantastisista vaihtoehtotodellisuuksista, joiden läpi lapsipäähenkilö matkaa palatakseen uudistuneena ja kypsyneenä takaisin. Toisaalta vedenalainen maailma rinnastuu taiteen todellisuuteen, jota vasten platonilainen tosioleva heijastuu, usein petollisina ja vääristävinä unina ja kuvitelmina.

Pienoisromaania on aikaisemmin luettu taiteilijan omakuvana nuoruuden vuosilta (mm. Matikainen 1999). Leenan tapa hahmottaa maailmaa ja kieltä, jopa hänen tapaansa kokea mielialoja, kuvataan esteettisiksi, ”runollis[iksi]” (TTL, 75). Romaania voidaan perustellusti tulkita kuvauksena taiteilijakutsumuksen löytämisestä. Teoksessa on idullaan monia Mannerin läpimurtoteoksen, *Tämä matka* -runokokoelman (1956), teemoja. Ajan syklisyys ja historiallisten kausien kerroksisuus, luominen ja kuolema, melankolian ja ekstaattisen ilon elämykset toistuvat molemmissa teoksissa. Erityisesti runoelmaa ”Lapsuuden hämärästä” voidaan pitää yhtenä pienoisromaanin keskeisimmistä interteksteistä (Kuusisto 2007). *Tyttö taivaan laiturilla* -teoksen ymmärtämisen kannalta keskeinen teos on myös myöhempi runokokoelma *Fahrenheit 121* (1968) ja sen pitkä runoelma ”Kromaattiset tasot”, jossa Manner tutkii aikaa ja olemista musiikillisin ja kaunokirjallisin keinoin. Teksti on Heideggerin filosofian reflektointia runouden kielellä, mutta yhtä lailla kirjailijan omien tunnekokemusten muuntamista esteettiseen muotoon.

Esseessään ”Moderni runo” (1957) Manner kuvaa kirjoitusprosessiin liittyviä tunnekokemuksia, jotka vertautuvat pienoisromaanissa kuvattuun esteettiseen nautintoon. Parhaimpina, joskin harvinaisina, hetkinä kirjoittaminen on pidäkkeetöntä luomisen iloa. Kirjoittaessaan runoaan ”Bach” Manner (1957, 117) sanoo olleensa täysin onnellinen, tunteneen ennenkokemattoman ”syvää ja sekoittumatonta iloa”. Aika, kuten Bachin fuugamainen musiikki, on säveltäjän nimeä mukaillen puromaista virtaa:

https://doi.org/10.21435/skst.1479

On virta,
kiviä jotka järjestyvät silloiksi,
kaiverretut lohikäärmeet veden alla nukkuvat kul-
taiset,
portaat nousta useisiin valkeisiin taloihin,
arvokkaat Brunon tomulle, Pascalin ajatusten poly-
fonialle,
lepo ja vapaus giottonsinisessä syvyydessä.

Pidätetty aika
rakentaa kaupungin,
jonka sisällä on toinen kaupunki,
siltoja joiden sisällä on toisia siltoja,
lumivalkoisia hevosia ja pyhiä aaseja varten;
portaita, kaikuja avaruuden kuljettamista varten,
kaikki täydelliset;

aaseilla sädekehä; kipeät naulitut kaviot
putoavat pois ja kukkivat seitsenteräisen liljan
jonka loit,
enkelten suudeltaviksi –

aaseilla sädekehä, kultainen lautanen,
jokaisella lautasella kymmenen avainta,
kuin jumalalliset sormet
jotka solmivat musiikkia valosta ja vedestä.

Ja portit avautuvat avautuvat –
Avautuu purppuranokat, ovat muuntelu ja huilu,
avautuu heitetyt siivet, kohoavat, ovat fuuga,
tornit väreilevät, vuodatettujen kyyhkysien lukitut
kaupungit
ovat läheinen mosaiikki, ja täällä

(TM, 72–73.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Mannerin kuvaama ekstaattinen ilo, jota runon rytminen toistokuviointi osaltaan ilmentää, poikkeaa tunteen elävyydessä heideggerilaisesta ekstaasista (*ek-stasis*), joka on astumisesta itsen – ja kaiken tuntemisen – ulkopuolelle (Heidegger 2000, 395 ja 405–407). Myös tällainen itsestä sivuun astuminen tuottaa virtaavaa ja luovaa läsnäoloa, jossa itseys unohtuu. Vaihtoehtoisesti Mannerin teoksissa toistuva tyhjyyden kohtaaminen on viileää välinpitämättömyyttä, eksistentialistisen ei-minkään tiedostamista tai itämaissävytteistä mielentyyneyttä. Melankolinen luopuminen johtaa tyhjyyteen positiivisessa, taolaisessa merkityksessä.[165] Kirjailijan mukaan ”Bach” ei ole moderni, vaan pikemminkin barokkinen runo, jossa intensiivinen tunne korostuu minuutta häivyttävän etäisyydenoton sijaan. Säveltäjän musiikki tarjosi kuitenkin kimmokkeen uudenlaisten, tunteesta riisuttujen runojen kirjoittamiselle: ”[K]aikki alkoi oikeastaan Bachista: kun olin oppinut käsittämään Bachin, on kaikki muu tullut lahjaksi”, Manner (1957, 117) kirjoittaa. Juuri tätä maailmassa olemisen esteettistä uudelleen hahmottamista varhaistuotantoon kuuluva pienoisromaani kuvastaa.

*Tyttö taivaan laiturilla* hyödyntää melankolisen subliimin ohella rappion ja tuhon estetiikkaa – yhdistelmä, jota Manner on kuvaillut novellissaan ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille” (1957) epiteetillä ”hirveä kauneus” (KPV, 24). Pienoisromaanissa lapsuudenkokemukset ja aikuisiällä koettu vakava depressio kääntyvät kokemukselliseksi kertomukseksi, joka kytkeytyy ajan kotimaisessa proosassa toistuvaan vieraantumis- ja maanpakolaisuusaihelmaan. Kodittomuuden eksistentiaalinen ulottuvuus korostuu modernistikirjailijoiden sotien jälkeisissä Viipuri-kuvauksissa, joissa evakkous rinnastuu ihmisenä olemisen orpouteen ja sivullisuuden kokemuksiin. Edellä mainitussa novellissa kertoja tuntee avaruuden tunkeutuvan sisäänsä ja täyttävän hänet, minkä jälkeen hän ei enää tunne itseään: ”Hän katseli ja koetteli hämmästy-

165 Melankolian estetiikka liittyy Mannerin pysyvään kiinnostukseen itämaista filosofiaa ja kirjallisuutta kohtaan. Zeniläinen traditio vaikutti ylipäänsä 1950-luvun kirjallisuuden tunne-estetiikkaan. Manner käänsi vuosien 1965–1971 välisenä aikana runsaasti japanilaisen kirjallisuuden klassikoita, muun muassa Yasunari Kawabatan, Yukio Mishiman ja Zeami Motokiyon teoksia (Hökkä 1991b, 12–13). Tutkijat ovat aiemmin kiinnittäneet huomiota myös kiinalaisen runouden vaikutuksiin Mannerin tuotannossa (ks. mm. Tuurna 1966).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

neenä jäseniään aivan kuin vasta nyt olisi keksinyt olevansa aineellinen olento, ja hän vierasti niitä" (KPV, 23). *Tyttö taivaan laiturilla* -teoksessa sivullisuus on ennen kaikkea kasvavan, itsestään ja kehostaan tietoiseksi tulevan lapsen yksinäisyyttä, jota aikuinen kertoja kuvaa melankolian ja menetyksen tunnelmista käsin. Rappion kirjoitusta ruokkii elämänmittainen suru, joka tulvii nykypäivään sekä menneestä että tulevasta. Kuten Marja-Leena Tuurna (2008, 91) kirjoittaa, "Mannerille Viipuri oli unelma, jonka barbaarit olivat polkeneet jalkoihinsa". Mannerin kaksinainen suhde lapsuudenkaupunkiinsa heijastuu tavoissa, joilla kirjailija kuvaa Viipuria kaunokirjallisessa tuotannossaan: "Lapsuuden menetetty kaupunki näyttäytyy läpi kirjailijan tuotannon dualistisessa valossa: se synnytti elämän mittaiset kauhut ja järkytykset, mutta oli myös kaiken hyvän ja lämpimän alku" (mp.).

Mannerin tuotannossa elämäkerrallisen kaupungin raunioista nousee toinen, platonilainen kaupunki. Kaipuu on paitsi nautinnollista, estetisoitunutta ikävää, myös kipua tuottavaa melankoliaa, jonka ytimessä on esikielellisen yhteyden ja alkuperäisen onnentilan menetys ja uudelleen etsintä (Kristeva 1998; ks. myös Rossi & Seutu 2007, 11). Ihannoitu ihmiskunnan kulta-aika hallitsee kulttuurisia esityksiä aina antiikin traditiosta alkaen. Siinä missä Platonin veteen uponnut Atlantis ilmentää ihmisen rakentaman sivilisaation tuhoa, *Raamatun* syntiinlankeemus kuvastaa välittömän luontoykseyden katoamista. Mannerin teoksissa maailmayhteys värittyy eroottis-seksuaalisena *khorana*, kohdun kaltaisena tilana, ja rajattomana ykseytenä. Tämän yhteyden katkeaminen tuottaa psykosomaattista kärsimystä. Kielellisen ja ruumiillisen välisestä kuilusta syntyy "kaksoisminän" kokemus. (Hökkä 1991a, 80–87.) Luovan melankolian lopputuloksena Mannerin teoksessa rakentuu esimoderni kosmos, joka on Platonin kosmoksen tapaan elävä, sielullinen ja järjellä varustettu, yhtä aikaa inhimillinen ja ei-inhimillinen olento. Siinä missä esimoderni kosmos palautuu merkitykseltään demiurgin luomaan harmoniseen järjestykseen ja orgaanisuuteen, modernin maailmankuvan metafora on kone. (Kuusisto 2007, 202.)

Kahden ajan päällekkäisyys ilmenee kaupungin keskiaikaisia katuja ympäröivässä modernissa keskustassa. Vanha Viipuri on surumielisesti kallellaan, mutta kaupungin muu arkkitehtuuri on geometrisen tarkkaa

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ja suoraviivaista. Juuri tässä aikojen päällekkäisyydessä piilee kaupungin viehätys. Hitaan rappion kuvaus sinetöi alakulon tunnelman, joka seuraa lukijaa ensimmäisiltä sivuilta saakka. Lukija kutsutaan toistuvasti pysähtymään pittoreskien näkymien äärelle:

> Ja raitiovaunut mennä kolistivat kuin keltaisiksi maalatut sardiinirasiat ikivanhojen talojen lomitse, jotka olivat sopivasti kellastuneita ja alakuloisesti kallellaan, eivätkä talovanhukset iättömästä surumielisyydestään huolimatta panneet sitä pahakseen. Ehkei senkaltainen äänekäs ja itsestäänkulkeva edistys olisi ollut muualla dekadentille hienostukselle arvollista ja hyvän maun mukaista, mutta meidän kaupungissamme se oli oikein suvaittavaa ja sopivaa. (TTL, 8.)

Mannerin kertoja tunnustautuu menneen maailman ihailijaksi, mutta samanaikaisesti teos ironisoi yltiönostalgista asennetta, johon dekadentti hyvä maku ja hienostus viittaavat. Teoksessa kuvattu dekadenssi kytkeytyy vuosisadanvaiheen kirjallisuudelle ominaiseen melankoliseen elämänväsymykseen ja pettymykseen, jota nykyaika herättää aisti- ja sielunelämältään herkissä yksilöissä. Tutkimusperinteessä modernismi on totuttu mieltämään edistyksen, uudistumisen ja avantgarden runousopiksi. Urbaanin kaupunkikulttuurin, tekniikan ja koneistumisen ylistys ja lumo ilmenevät erityisesti 1920-luvun Tulenkantajien tuotannossa luontomystiikan vastapainona. 1900-luvun kirjallisuutta luonnehtii ylipäänsä jako kahteen modernin linjaan: porvarilliseen edistysuskoon ja taiteen antimoderniin (Calinescu 1987). Modernismin toista, antimodernia tendenssiä määrittää melankolinen asenne, näkemys ihmiskunnan ja -lajin vääjäämättömästä häviöstä ja rappiosta (Sherry 2015, 2–3). Vaikka moderni edistyksen projekti näyttäytyi dekadenssin kirjailijoille ja dekadenteille modernisteille kollektiivisena menetyksenä, he saivat kulttuurisesta murroksesta myös voimaa vastahankaiselle ja pessimistiselle taiteelleen. (Ks. Flatley 2008, 28–32; Ahmala 2016, 22; Lyytikäinen ja muut 2020.)

Mannerin proosateoksissa henkilöt sulautuvat usein kertojan funktioiksi, joiden avulla ilmaistaan jotakin kokonaisideaa (Hökkä 2003, 14).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

*Tyttö taivaan laiturilla* kuvaa Mannerin runoudellekin keskeistä ajatusta menneen ja nykyisyyden, maagisen ja loogisen järjestyksen erosta, joka kiteytyy lapsen ja aikuisen erilaisissa tavoissa olla maailmassa. Paluu Viipuriin on lapsuuteen tehty matka, joka tapahtuu aikuisen mielen ja kehon uumenissa. Teoksessa havainnoinnin kohteeksi nousee inhimillinen kokeminen itsessään, ja arkikokemusta esteettisin keinoin etäännyttävä ote heijastuu teoksen kerrontarakenteessa. Pienoisromaanissa on kolmannen persoonan ulkopuolinen kertoja, jonka näkökulma on kokeneen, analyyttisen tarkkailijan. Kuvauksen kohteena on kuitenkin varhaiskypsäksi tytöksi kasvavan lapsen kokemus, ja teos nojaa kasvukertomuksen kaavaan. Toisaalta pienoisromaani on tekijänsä maailmankuvaa ja estetiikkaa luotaava filosofinen teksti: se kuvaa olemisen mahdollisuuksia lapsipäähenkilön silmin, mutta on samalla tutkielma maailmassa olemisen kokemuksesta. Kokonaisuudessaan teos on yritys kommunikoida lukijalle jotakin empiirisestä havainnosta ja aistimisesta ylipäänsä. Kokemisen kerroksisuus – fuugamainen kuviointi – luonnehtii ylipäänsä Mannerin teoksia sekä niiden luomisprosessia. Runous on Mannerille ”yhtä aikaa kokemus, kokemuksen kuvaus ja analyysi ja vielä koko esitystään tarkkaava prosessi” (Hökkä 1991c, 37). Tällainen kerroksisuus luonnehtii myös pienoisromaanin kerrontatilannetta. Teoksen lukeminen ja tulkinta hahmottuvat niin ikään hermeneuttisena prosessina, joka tapahtuu tekijän, tekstin ja lukijan välisessä vuorovaikutuksessa.

## Kävelyä ajan maisemassa

*Tyttö taivaan laiturilla* -romaani muuntelee läpi Mannerin tuotannon toistuvaa esteettis-filosofista ideaa, kokemusta maisemana. Kirjailija itse on todennut maiseman olevan teoksissaan synteettinen kokonaisjärjestelmä, joka kokoaa yhteen havainnon tärkeimpiä osatekijöitä, avaruutta ja aikaa (Rainio 1969b, 216). Pienoisromaanissa Viipuri on lapsen kokemuksellinen aika-avaruus, joka paljastaa toistuvasti olevansa vapaa abstrakteista ajan ja tilan kategorioista. Nimenomaan lineaarisen ajan katoaminen – aikojen päällekkäisyys – on kaupungin keskeisiä omi-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

naisuuksia: ”Ja sitten oli sellainen inhimillinen ja katoavainen keksintö kuin aika kummasti pysähtynyt [kaupungin] kaduille. Tuntui melkein siltä kuin ei aikaa olisi lainkaan ollutkaan. Vanha ja uusi, tämä päivä ja eilispäivä olivat lomittain ja limittäin, sisäkkäin ja päälletysten tässä kaupungissa.” (TTL, 7–8.) Kokevan lapsen ja kertovan aikuisen maailmat elävät ajan kerroksisissa päällekkäin, ja rinnakkaisuus ilmenee kerrontatilanteessa loogista järjestystä edustavien abstraktioiden kumoutumisena tai niiden älyllisenä uudelleen hahmotuksena. Säröytyvän minuuden kokemus suistaa kokijan tiedolliseen kriisiin: ”[L]uullun ja opitun tiedon eri tasot [havaitaan] pettäviksi, siis koetussa avaruudessa pätemättömiksi” (Rainio 1969b, 217).

*Miten kirjani ovat syntyneet* -teoksessa ilmestyneessä esitelmässään Manner esittelee runoutensa taustalta hahmottuvaa aikakäsitystä, joka jäsentää myös pienoisromaanin tarinamaailman aika-avaruutta. Kritisoidessaan läntisessä maailmassa vakiintunutta käsitystä ajasta lineaarisena jatkumona Manner siteeraa *Fahrenheit 121* -kokoelmansa avausrunoa: ”[A]ika ei virtaa, ei ole perättäinen vaan, / kaikki aika on ympärillä” (F, 8). Toisin sanoen ”aika on maisema” (Rainio 1969b, 217). Lapsella on vielä taipumus kokea oleminen ruumiillis-affektiivisesti nykyhetkeen kiinnittyvänä ja avaruudellisena, kunnes hän oppii aikuisen tavan hahmottaa todellisuutta abstraktisti mitattuna aikana. Lapsen aistein maisema ja esineet eivät ole objekteja vaan perustavalla tavalla elossa: ”Ehkäpä lapsi, jossakin varhaisvaiheessa, luulee tehneensä puut, talot, esineet itse, ja vielä varhaisemmassa hän ei koe niitä lainkaan esineellisinä, vaan virtaavina. Minulla on hämärä muistikuva jostakin tämän tapaisesta,” Manner kuvaa (mp.). Tällaisessa virtauksessa näyttäytyvät ”transkendentin” ajan pätkät, jotka eivät Mannerin mukaan ole ”tuonpuoleista aikaa” vaan ”kaikki-aikaista aikaa, jossa menneisyyteen sisältyy myös tulevaisuus” (mts., 216–217). Mannerin aikakäsitys vastaa Heideggerin näkemystä nykyhetkestä ajattomuutena, joka kutsuu sekä menneisyyttä että tulevaisuutta luokseen. Koska tulevaisuus on läsnä nykyhetkessä, eksistenssi näyttäytyy kuolemaa kohti olemisena. (Heidegger 2000, 391.) Heideggerin fenomenologisesta ajattelusta poiketen Manner hahmottaa ikuisen kuitenkin tilana pikemminkin kuin aikana, mikä vastaa fysiikan näkemystä ajasta avaruudellisena ilmiönä: aika on avaruuden

https://doi.org/10.21435/skst.1479

neljäs ulottuvuus. Mannerin tuotannossa toistuva peilitilan metafora ilmentää tätä aiemmassa tutkimuksessa metafyysiseksi luonnehdittua aika-tila-ulottuvuutta. (Ks. Tuohimaa 1986, 122; Hökkä 1991a, 146–148.)

Esseessään ”Kirjallisuus ja metafysiikka” Beauvoir nostaa esiin lapsen kokemuksen kuvatessaan sekä olemisen metafysiikkaa että kirjoittamisen käytäntöä. Kaunokirjallisuuden ja metafysiikan suhde perustuu olemisen mahdollisuuksien tai niiden rajojen paljastamiselle samaan tapaan kuin kaunokirjallisuuden ja tieteen suhde ilmenee kokemuksellisen ja teoreettisten abstraktioiden välisessä jännitteessä (ks. myös Hogan 2011a, 12). Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* (1913–1927, *À la recherche du temps perdu*) haastoi aikanaan positivistisen tieteen aikakäsitystä kuvaamalla yksilön kokemusta, joka ei ole sidoksissa lineaariseen aikaan. *Jälleenlöydetty aika* -teoksessa (1927, *Le temps retrouvé*) kertoja toteaa todellisten paratiisien olevan paratiiseja, jotka on ikuisiksi ajoiksi menetetty:

> [A]utenttisena romaanikirjailijana [Proust] löytää totuuksia, joiden abstrakteja vastinpareja kukaan hänen aikansa teoreetikko ei ollut esittänyt.
>
> Romaanin ja metafysiikan suhde voidaan ymmärtää vastaavalla tavalla. Metafysiikka ei ole ensisijaisesti järjestelmä: metafysiikkaa ei ”harjoiteta” samalla tavalla kuin matematiikkaa tai fysiikkaa. Todellisuudessa metafysiikan ”harjoittaminen” on metafyysistä ”olemista”. Ihminen toteuttaa itsessään metafyysisen asenteen, joka on itsen asettamista kokonaisuudessaan vasten maailman kokonaisuutta. Jokaisella inhimillisellä tapahtumalla on psykologisen ja sosiaalisen hahmonsa tuolla puolen metafyysinen merkitys, sillä jokaisen psykologisen ja sosiaalisen tapahtuman kautta ihminen on aina täysin sitoutunut koko maailmaan. Ei ole ketään, jolle tämä merkitys ei elämän jossainkin vaiheessa olisi paljastunut. Usein juuri lapset, jotka eivät ole vielä ankkuroituneet omaan pikku nurkkaansa maailmankaikkeudessa, voivat kokea ihmetellen ”maailmassa-olemisensa”, kuten myös oman kehonsa. Esimerkiksi Lewis Carrollin *Liisa ihmemaassa* ja Richard Hughesin *Rajumyrsky Jamaikassa* kuvaavat ”itsen” löytämistä. Tämä on metafyysinen

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> kokemus: lapsi löytää konkreettisesti läsnäolonsa maailmassa, heitteisyytensä, vapautensa, asioiden läpinäkymättömyyden, vieraiden tietoisuuksien vastarinnan. Ilojensa, tuskiensa, nöyrtymisensä, kapinointinsa, pelkojensa, toiveittensa kautta jokainen ihminen toteuttaa tietyn metafyysisen tilanteen, joka määrittää häntä paljon olennaisemmin kuin mikään hänen psykologisista taipumuksistaan. (Beauvoir 2007, 99–100.)

Pienoisromaanissaan Manner tutkii yksilön ”alkuperäi[stä] taju[a] metafyysisestä todellisuudesta” (Beauvoir 2007, 100), kokemusta maailmasta sellaisena kuin se lapsen tietoisuudelle ja aistivalle ruumiille ilmenee. Mannerin mukaan myös aikuinen voi hetkellisesti muistaa tällaisen aika-tilallisen todellisuuden tai saada siitä hauraita todistuskappaleita unia nähdessään (Rainio 1969b, 217.) Kuvitelmien Viipuri on elävä organismi, joka heijastaa päähenkilön vuoroin hilpeän nurinkurista, vuoroin kauhuun vajoavaa kokemuksellista todellisuutta. Näistä kokemuksista rakentuu empiirisesti tarkkoja kuvauksia, jotka häivyttävät Heideggerin kuvamaan tapaan itsen ja maailman erillisyyttä: itse on maailmassa ja maailma itsessä. Pienoisromaanissa kolmannen persoonan kertoja kirjaa tarkasti lapsipäähenkilön mielentiloissa tapahtuvia vaihteluita, ja nämä siirtymät merkitään tilallisesti Leenan kulkiessa paikasta toiseen.

Yksi kielteisimmin värittyneistä tiloista romaanin tarinamaailmassa on koulurakennus, josta tulee hyvin konkreettisesti Leenan olemisen mahdollisuuksien ja vapauden rajautumisen tila. Tiiliseinäisessä kasvatuslaitoksessa Leena tuntee toistuvasti vierautta, joka määrittää kokonaisvaltaisesti hänen olemistaan. Tytön tunnetilat ailahtelevat ahdistuksesta kauhuun, häpeään ja vihaan. Nämä kielteiset tunteet liittyvät erityisesti opettajaan, joka edustaa Leenalle koulumaailman kuria ja ankaruutta. Leenan vieraantunut suhde opettajaan korostuu tytön tavassa nähdä hänet etäännytettynä objektina, kuin esineenä. Harmaanruskeanpilkulliseksi kuvattu olento on kuin itse järjestelmä: ”Opettaja ei ollut oikea ihminen, jollakin tavalla hän oli puoliksi esine, esine tai… laitos, jota välttämättä piti pelätä” (TTL, 12). Leena kammoaa myös muita oppilaita, jotka näyttäytyvät hänelle kasvottomana massana. Oppilaat marssivat karttakepin tahdissa kuin sotilaat, vailla yksilöllistä identiteet-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tiä. Pelon, häpeän ja vihan tunteet syntyvät erityisesti tilanteissa, joissa opettaja pyrkii tasapäistämään Leenan osaksi oppilasjoukkoa ja rankaisee häntä muiden edessä. Seisoessaan nurkassa kärsimässä häpeärangaistustaan Leena alkaa epäillä isoäitinsä puheita Jumalan olemassaolosta. Jos hänen on kärsittävä olemattomien syntiensä tähden, miksi uskoa Jumalaan?

Siinä missä häpeän ja vihan kaltaiset tunteet saavat Leenan mielessä selkeän kohteen, niiden taustalta paljastuvien affektien – ahdistuksen, pelon ja alakulon – syytä on vaikeampi paikantaa. Pelätessään kaikkia ja kaikkea Leena alkaa ymmärtää, ettei hänen pelkonsa kohdistu kenenkään tai mihinkään erikseen vaan maailmassa olemiseen ylipäänsä: ”Jos häneltä olisi kysytty, mitä hän oikein pelkäsi, olisi hänen ollut mahdotonta vastata; hän oli vain ylimalkaan jonkin hajoittavan kauhuntunteen vallassa, jota ei voinut selittää” [– –] (TTL, 46). Ahdistus on hänessä ja kaikkialla hänen ympärillään, vaikka tunnetta on vaikea pukea sanoiksi. Nimenomaan ahdistuksen ja surun kautta Leena alkaa myös tiedostaa itseään ja ympäristöään uudella tavalla. Kaikkialla läsnäolevassa alakulossa on jotakin hyvin tuttua, juuri hänelle ominaista:

> [V]iha laantui ja hajosi epämääräiseksi suruksi. Se oli omituisen voimatonta ja kuitenkin rajatonta surua, se oli hänessä kaikkialla, ja hän tunsi ettei mikään, ei mikään voisi ottaa häneltä sitä pois. Se oli loppumattoman pitkää, iankaikkista surua, surua jota ei voinut selittää ja joka kuitenkin oli itsestään selvää. [– –] se oli aina olemassa hänessä ja hänen ympärillään, vaikka sen toisinaan saattoi unohtaa. Se oli surua, johon kuului kaikki mitä hän tiesi tai tajusi: puu ja lintu, talo, taivas, pilvi, sade, tuuli, ihmiset. Sade, niin. Sade itki ikkunaa vasten, ja jokin itki hänessä. Sade… se oli kaunis sana, ja suru – sekin oli kaunis. Sadesuru – surusade… tällä tavalla hän keksii uusia kauniita sanoja.
>
> Ja äkkiä hän tunsi että suru oli saanut lempeän hohteen. [– –] (TTL, 21–22.)

Manner kuvaa pienoisromaanissaan maailmassa olemisen kokemusta, joka ei tunne rajaa itsen ja ympäristön välillä. Heideggerin mukaan

https://doi.org/10.21435/skst.1479

maailma avautuu kokijalle aina tällaisen todellisuuteen virittymisen ja herkistymisen kautta. Mieliala ei välttämättä tule tiedostetuksi, mutta tunnelmat ovat koko ajan taustalla vaikuttamassa siihen, kuinka olemme tilanteisesti maailmassa tai millaisia tietoisia tunteita meissä herää. Tästä syystä mielialaa ei voi koskaan paeta muutoin kuin ohjaamalla sitä kohti jotakin vaihtoehtoista mielialaa. (Heidegger 2000, 174–176; Ratcliffe 2008, 41–42 ja 48.) Edellä siteeratussa katkelmassa kuvataan tunnemaiseman muuntumista kaikkivaltaisesta surusta melankoliseksi alakuloksi: päähenkilön suru saa yllättäen ”lempeän hohteen”.

Päähenkilön surun kokemus lähestyy taiteellista tiedostamisen prosessia, jossa henkilökohtaisesta menetyksestä kumpuava melankolia rakentuu esteettiseksi tavaksi nähdä maailma ja solmia siihen uudenlainen suhde. Flatleyn mukaan melankoliaa voidaan lähestyä tähän tapaan esteettisenä käytäntönä, jossa tunne toimii luomisen sytykkeenä ja polttoaineena. Tällaisessa muodossa melankolia on aktiivista tekemistä, toimintaa. Se on myös luonteeltaan antidepressiivistä ja ahdistuksesta vapaata. Kuten Flatley (2008, 2) kirjoittaa,

> [m]elankolia ei ole [yksinomaan] mieliala, johon langetaan tai joka lankeaa yksilön ylle kuin kurja sää. Pikemminkin melankolia on jotakin, jota *harjoitetaan*: menetettyjen rakkauksien kaipuuta, poissaolevien objektien tai muuttuneiden ympäristöjen mietiskelyä, toteutumattomien toiveiden ja halujen reflektointia, menneisyyden tapahtumissa viipyilyä.[166]

Erityisesti Mannerin kertojan kuvauksessa Leenan esteettisen kokemuksen synnystä korostuu aktiivinen surun ja alakulon reflektointi ja uudelleenkirjoittaminen, joka muistuttaa itämaisessa estetiikassa toistuvaa ajatusta melankoliasta puhdistavana ja esteettisenä mietiskelyn tunnetilana. Melankolia toimii väylänä ihmiselämän katoavaisuuden ja asioiden kauneuden tiedostamiseen. Juuri asioiden muuttuvuus saa kokijan

166 Melancholy [is not just] a mood state into which one falls, or which descends on one like bad weather. Instead, melancholizing is something one *does*: longing for lost loves, brooding over absent objects and changed environments, reflecting on unmet desires, and lingering on events from the past. It is a practice that might, in fact, produce its own kind of knowledge.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

arvostamaan elämää syvemmin, tuntemaan sen syvemmin. Kuulostellessaan omaa alakuloaan Leena ymmärtää, että surun tunteessa on kivuliaan ikävän lisäksi jotakin hyvin nautinnollista. Erityisesti tunnetilaan liittyvän kauneuden tajuaminen muuttaa tytön suhdetta itse tunteeseen. Hän alkaa hahmottaa kokemustaan ensimmäisen kerran esteettisenä tunteena. Kaipaus ja kipu ovat edelleen olemassa hänessä, mutta huomion siirtyessä sanoihin ja niiden sointiin suru saa uuden merkityksen ja menettää voimaansa. Sateesta ja siihen yhdistyvästä tunteesta tulee alakuloista musiikkia, joka soi kaikkialla hänessä ja hänen ympärillään:

> Sitten Leena huomasi että hän poskensa oli märkä, eikä hän enää tiennyt, satoiko ruudun ulko- vai sisäpuolella. Sade norui hitaasti hänen poskeaan pitkin, ja se alkoi tuntua hänestä kumman hyvältä – surulliselta ja yhdentekevältä ja hyvältä. Kaikki hukkui sateeseen, ja hän ajatteli, että jos hän kyllin kauan seisoisi tällä tavoin sateessa, muutuisi hän itsekin sateeksi, ihan kokonaan, ja surukin muuttuisi sateeksi, joka oli kuin yksitoikkoinen laulu, välinpitämätön ja unettava ja hyvin hyvin hiljainen. (TTL, 22–23.)

Sateen laulussa korostuu melankolian luonne sekä minuudenkokemusta liudentavana että sitä vahvistavana mielialana. Melankolia tuottaa nautinnollisen ja kohottavan vaikutuksen erityisesti silloin, kun menetyksen pohdinta tarjoaa kivuliaaseen kokemukseen etäisyyttä ja luo tilaa itsereflektiolle. Jopa kauhusta voi alakuloiseen liikutukseen yhdistyessään tulla luonteeltaan subliimia, vaikka tunne säilyttäisi jähmettävän vaikutuksensa. (Brady & Haapala 2003.) Leenassa pelkoa ja kauhua herättävä ”veteen kuoleminen” (TTL, 34) muistuttaa schopenhauerilaista maailmantahtoon raukeamista tai mystikkojen kokemaa *valtamerellistä tunnetta*[167]. Toisaalta sateen unettava sointi luo lapsen maailmaan miltei lohdullisen välinpitämättömyyden tilan. Tunnelman muutoksista äkillisin on sateen laulun katkeaminen rehtorin arkiseen huutoon koulun käytä-

167 Romain Rolland käytti termiä ”valtamerellinen tunne” kirjeessään Freudille puhuessaan mystikkojen sulautumiskokemuksista. Teoksessaan *Future of an Illusion* (1921) Freud puhuu tällaisesta affektiivisesta tilasta lapselle ominaisena primitiivisenä maailmakokemuksena, jossa eroa joko itsen ja toisen tai itsen ja maailman välillä ei ole.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

vällä. Leena kuulee rehtorin äänessä reippautta ja pinnisteltyä iloa, joka tuntuu räikeältä keskellä omaa, alakulon sävyttämää todellisuutta: ”Suru oli pilalla, tämä hänen ikioma surunsa, joka oli sateessa kaunistunut ja muuttunut lauluksi” (TTL, 23). Vaikka maailmaansulautumiselämys on hetkellinen, jokin Leenassa on muuttunut pysyvästi. Kokemus avaa portin vaihtoehtoiseen todellisuuteen, jossa koulumaailma sääntöinen lakkaa olemasta. Leena alkaa ymmärtää oman erilaisuutensa ja samalla tummasävyisten mielialojensa arvon. Ulkopuolisuuden ja yksinäisyyden tunteet värittyvät nyt myönteisesti, vaikka suru on edelleen olemassa: ”Koulun säännöissä oli ankarasti kielletty menemästä välitunnilla kadulle, mutta hän ei nyt välittänyt siitä. Hänellä oli semmoinen vapauttava ja samalla kuitenkin alakuloinen tunne, että säännöt eivät koskeneet häntä enää.” (TTL, 24.)

Maagisen ja loogisen välinen vastakohta konkretisoituu lapsen vastahakoisena astumisena kulttuurisen koulimisen piiriin. Kasvukertomuksena pienoisromaani ilmentää eksistentialistista näkemystä oman erillisyyden tiedostamisesta perustana itsetietoisuuden synnylle. Beauvoirin mukaan oleminen näyttäytyy lapselle metafyysisenä ongelmana, sillä symbioottisen maailmasuhteen katkeaminen merkitsee erillisyytensä tajuavalle yksilölle katastrofia. Kun lapsi oppii tunnistamaan orpoutensa ja yksinäisyytensä vieraaksi kokemassaan maailmassa, hän yrittää korvata menetyksen siirtämällä minuutensa peilikuvaan, jonka todellisuuden ja arvon sosiaalinen ympäristö hänelle määrittää. Samankaltainen halu leimaa vapauttaan pakenevan aikuisen maailmassa olemista:

> Ihminen kokee hylkäämisen ahdistuksena. Hän pakenee vapautta, omaa itseään ja haluaa sulautua kaikkeuteen. Tämä on pohjana meidän kosmisille ja panteistisille unelmillemme, halullemme unohtaa, nukkua, haltioitua ja kuolla. Ihminen ei koskaan onnistu vapautumaan minuuden vankilasta, siksi hän pyrkii saavuttamaan siinä tasapainon, hän haluaa ”kivettyä” esineeksi. Hän tulee tietoiseksi itsestään muiden katseiden kohteena, ja lapsen käytöstä tulee tulkita tästä näkökulmasta. (Beauvoir 1981, 155.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Kasvatus suuntaa itsen rakentumista, kokemuksellisen todellisuuden eriytymistä muusta todellisuudesta ja esikielellisen maailman kielellistymistä, mikä on välttämätöntä kasvulle. Kasvaminen tuottaa kuitenkin samanaikaisesti kauhua, koska se merkitsee oman, mahdollisuuksiltaan rajallisen tilanteen tajuamista sekä elävän subjektiuden kokemuksen muuttumista ”esineenä” olemiseksi.[168] Aikalaiskritiikissä Mannerin luomaa henkilöhahmoa kuvattiin muun muassa tavanomaiseksi poikkeuslapseksi, jonka todellisuus ”normaalien” tovereidensa joukossa käy vaikeaksi. Vaikka tyttö on jokapäiväisissä asioissa kehittymätön ja sopeutumaton, hänen sisäinen maailmansa on lahjakkaalle lapselle ominaiseen tapaan harvinainen ja rikas. (Savutie 1951.) Mannerin teoksessa lapsen halu raueta ja yhtyä kaikkeuteen – eräänlaiseen kohdun pimeyteen – on seurausta kärsimyksestä, joka ei ole tahdonalaisesti hallittavissa. Myös lapsen keinot käsitellä veteen kuolemista ilmentävät kulttuurisen tasapäistämisen vastustusta ja omasta subjektiudesta tietoiseksi tulemista pikemminkin kuin pakoa vapaudesta.

Manner ammentaa melankolian lukuisista esteettis-historiallisista kerrostumista kuvatessaan Leenan heräämistä vaihtoehtoisten maailmojen todellisuuteen ja oman persoonansa ominaislaatuun. Oivallusta seuraa ensimmäinen omaehtoinen valinta ja vapautumisen kokemus. Samalla tavoin kuin Suosalmen ”Synti”-novellissa ja Saastamoisen *Vanhassa portissa* Leenan melankoliaa ja ahdistusta kuvataan kuitenkin myös yhteydessä surun, menetyksen ja vihan tunteisiin. Kielteisten tunteiden alkuperä jää usein tietoisuuden ulottumattomiin. Ruumiillisesti koetut tunteet seuraavat kokijaansa kuin irrallisena varjokuvana. Musta suru on etäännytettyä, kuin jonkun muun kokemaa. Leena vertaa surun tunnetta ikkunaa pitkin valuvaan veteen, joka on kuin äänetöntä itkua:

168 Beauvoir esittää vastaavansuuntaisen ajatuksen kuvatessaan naiseksi kasvamista kulttuurissa, joka halveksii tyttöyttä ja naiseutta: ”Yksilölle on outoa kokea itsensä ensin itsenäiseksi, transkendenssin omaavaksi subjektiksi, joksikin ehdottomaksi, ja joutua sitten huomaamaan omasta olemuksesta johtuva luonnon määräämä alemmuus. Sille joka pitää itseään keskuksena ja subjektina on outoa todeta itsensä toiseksi, toisemmuudeksi. Näin käy pikkutytölle, joka elämäntien opissa tajuaakin itsensä naiseksi.” (Beauvoir 1981, 173.) Beauvoirin filosofista ajattelua innoitti yhdysvaltalaisista kirjailijoista ja ihmisoikeusliikkeen toimijoista erityisesti Richard Wright, jolta hän omaksui du Boisin ajatuksen ”kaksoistietoisuudesta” rakenteellisen sorron ja väkivallan kohteeksi joutuneen kokemusrakenteena (ks. esim. Simons 2001, 111).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

”Tuolla tavoin jokin itki hänessäkin – yhtenään, taukoamatta, tasaisesti ja hiljaa” (TTL, 22). Kerronnanjaksossa syntyy vaikutelma päähenkilöstä tarkkailemassa itseään: havainnoiva minä analysoi kokevaa minää. Jotkut varhaiskypsän lapsipäähenkilön havainnoista voidaan kuitenkin hahmottaa myös reflektoivan kertojan sanallistamina ajatuksina, jotka eivät ole täysin henkilöhahmon ulottuvilla. Kuva äänettömästä itkusta toistuu myöhemmin tytön katsellessa isoäitiään, jonka koko olemus on täynnä käsittelemätöntä surua: ”Mummon silmät ovat kuivemmat kuin hänen silmälasinsa, ja kuitenkin hän itkee – äänetöntä, kammottavaa itkua, joka ei osaa ilmaista itseään” (TTL, 143). Leenan mielestä mummo on niin surullinen, että alakulo on tappaa hänet.

Kolmannen persoonan kertojan läsnäolo korostuu erityisesti niissä kerronnan jaksoissa, joissa lapselle ominainen tapa tulkita maailmaa rajaa todellisuutta. Lapsen aavistuksiksi jäävä tiedostaminen välittyy lukijalle esimerkiksi episodissa, joka alkaa Leenan saadessa opettajalta muistilapun vanhemmilleen vietäväksi. Opettaja ei vielä tiedä, ettei Leenalla ole vanhempia. Äidin kuoltua muusikko-isä on mennyt uusiin naimisiin ja lähtenyt maailmalle. Leena kertoo opettajalle, että isä saattaa olla jo kuollut. Maailmalla on myös Eevertti-eno, jolta saadut värikkäät kirjeet ovat kuin viestejä toisesta, merentakaisesta todellisuudesta. Protestina opettajalta saamaansa kohteluun Leena repii muistilapun. Päästäessään paperinpalasista taittelemansa linnun lentoon Leena aavistaa jotakin tietoisuudessaan liikkuvaa. Ajatus tai mielikuva ei koskaan sanallistu, mutta alakulon ja kaipuun intensiteetti kasvaa ja ilmenee aistihavainnoissa. Leena näkee, kuinka paperilintu vaipuu voimattomana pinnan alle:

> Leenan tuli ikävä. Ei nyt oikeastaan lintua eikä ulkomaitakaan, vaan jotakin mitä hän ei osannut selittää. Linnun täytyi mennä, se oli muuttolintu, ja nyt oli syksy ja vesi oli kylmää. Mutta jollakin tavalla hänen tuli sitä *menemistä* ikävä. Hänen tuli ikävä aina, kun joku meni pois. Ja kuitenkin kaikki menivät – kesä, syksy, lämmin, lintu – vain hän jäi jäljelle. Ikään kuin unohtui. Joku unohti... unohti ottaa hänet mukaansa. (TTL, 27.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Kertoja sanallistaa tässä Leenan pohdintoja, joissa ikävän syy jää hämärän peittoon. Tytön kokemukset asioiden katoavuudesta konkretisoituvat nykyhetkessä läsnäolevista asioista, kuten vuodenaikojen vaihtumisesta ja muuttolintujen lähdöstä, tehtyjen havaintojen välityksellä. Sen sijaan, että tyttö tiedostaisi muistilapun herättämän vihan alkuperän – toistuvat menetykset ja hylkäämiskokemukset – hän irtautuu itsestään ja tuntee lentävänsä:

> Sitten kaikki alkoi hitaasti kallistua, kaikki kääntyi ylösalaisin, ja jossain syttyi valkea, huikaisevan kirkas valo. Ja taivas oli hänen allaan, hän ui taivasta pitkin, hänellä oli siivet, ja kaikki muu oli hajonnut pois. Maata ei ollut, oli vain taivas ja siivet ja se ihmeellinen valo. (TTL, 29–30 .)

## Ihmeellinen tauti ja eksistentiaaliset tunteet

Melankolian kuvaus liittyy romaanissa päähenkilön sairauteen, jonka luonteesta ei päästä tarinan kuluessa selvyyteen. Lääkärin mukaan kyse voi olla ”kaatumatau[dista]” eli epilepsiasta tai ”hysteria[sta]” (TTL, 36), joka on tulkittavissa vanhempien menetyksen aiheuttamana traumana. Nimenomaan melankolia ja ahdistus toimivat sysäyksenä tajunnantilan muutoksille, joiden aikana Leena kokee kuolevansa, sulautuvansa valoon ja lentävänsä kuin lintu tai enkeli. Hurmostilat aiheuttavat Leenassa itsessään ja muissa ahdistusta, mutta ne ovat myös tiloja, jotka tarjoavat ulospääsyn sietämättömästä tilanteesta. Isoäidin mukaan kyse ei ole tavallisen ihmisen sairaudesta vaan jumalattomien ”ylellisyystaudi[sta]” (mp.), joka tekee tytöstä vaikeasti käsiteltävän:

> Mummo seurasi tytön toipumista hädissään ja miltei kammon vallassa; hän kammosi tautia, joka ei ollut tavallinen ihmisten tauti ja jonka olemusta ja alkuperää hän ei pystynyt itselleen selvittämään – olkoonkin, että soittotaiteella tuhertava ja muutenkin mitätön isäjuoppo viimekädessä kelpasi syntysanaksi kaikelle pahantapaiselle, mitä Leenassa ilmeni. (TTL, 38.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Melankolian tapaan hysteria on kulttuurisissa esityksissä nähty yläluokan sairautena, ja tähän ylellisyystaudin leimaan viitataan myös Mannerin teoksessa. 1800-luvulta lähtien hysteriasta tuli sairausluokituksen ohella esteettisen esittämisen ja kollektiivisen lumoutumisen kohde, johon nivoutui kulttuurisia väärintulkintoja, myös psykiatrisen teorian ja käytäntöjen piirissä. Riittävän hallittuina ja esteettisesti kehystettyinä hysteria, melankolia tai neurastenia olivat poseerauksen apuvälineitä, jotka yhdistettiin dekadenttiin yläluokkaisuuteen. Samaan tapaan kuin tuberkuloosi, hermostollinen levottomuus kantoi mukanaan sielullisen herkkyyden ja luovan voiman mielikuvia. Kansaan, naisiin ja feminiinisiin miehiin yhdistyvänä piirteenä hysteria tulkittiin toisaalta tunteellisena hallitsemattomuutena, moraalisena rappiona ja atavismina. Hysterian ja muiden ”mielitautien” yhteydessä puhuttiin myös eroottisesta levottomuudesta, jonka kiehtovuutta Ranskassa järjestetyt hypnoosiesitykset ruokkivat. Hysteerikoista tuli lääkäreidensä muusia ja näyttelijättäriä, jotka esiintyivät sensaationälkäiselle yleisölle, ja joiden sairauden oirekuvastoon lääkärit itse vaikuttivat toiminnallaan. (Maijala 2008, 40–45; Showalter 1997, 19; Kortelainen 2003, 116 ja 146–152.) Myös epilepsia on monesti nähty taiteilijan tai mystikon sairautena. Esimerkiksi Kristeva (1998) on tulkinnut kaatumatautia sairastaneen Dostojevskin persoonaa ja hänen luomaansa henkilöhahmoa, ruhtinas Myškinia, melankolisen kärsimyksen kontekstissa. Epilepsiaan liittyy toisaalta uskonnollista pelkoa ja taikauskoa: Leenan rannalta tajuttomana löytäneen kartanomiehen mukaan tyttö on kuin demonin vallassa, ”[s]ilmät nurin kuin riivatulla” (TLL, 35).

Mannerin teos ottaa etäisyyttä hysterian ja epilepsian esteettis-historialliseen laahukseen kuvaamalla kärsivän lapsen kokemusmaailmaa. Pienoisromaanissa on kuitenkin jälkiä dekadentille taiteelle ominaisesta sairauden, rappion ja kuoleman kuvastosta, jossa melankolia ja subliimi esiintyvät teoksen hallitsevina tunnelmina. Mannerin ”Paha[ssa] Sa[dussa]” (TTL, 100) kauneus yhdistyy rumaan ja pelottavaan, ja juuri tässä yhdistelmässä piilevät vaikuttavan, voimakkaimmillaan lukijaa liikuttavan taiteen ainekset. Melankolinen kauhu ja subliimi kytkeytyvät teoksessa ihmetyksen (*wonder*) ja rakkauden tunteisiin, joita yhdistää liikuttuminen: jokin koskettaa sielua ja ruumista. Ihmetyksessä todelli-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

suus yllättää kokijansa tavalla, joka ylittää nautinnon ja tuskan, tavoiteltavan ja torjuttavan kategoriat. Ihmetys merkitsee pysähtymistä ja itsen unohtamista. Ihmetyksen tai rakkauden kokemus saattaa itseydenkokemusta liudentaessaan kuitenkin myös horjuttaa turvallisuuden tunnetta ja herättää siksi subliimin kokemukselle ominaista kunnioituksen- tai kauhunsekaista pelkoa (*awe*). Useimmiten ihmetyksen tunne on kuitenkin miellyttävällä tavalla ennakko-odotuksia ja aiempaa tietoa kyseenalaistavaa. Lamaannuksen sijaan reaktiona on intensiivinen kehollinen virittyminen ja hämmennys. Manner kuvaa eksistentiaalisen ilon kokemuksia myös ihmetystä astetta voimakkaampana tunnekokemuksena: ekstaasina, joka merkitsee intensiivisen nautinnollista, aistivoimaista maailmasuhdetta. (Ekman 2007, 194–195; Heinämaa 2000, 9 ja 12.)

Leenalle veteen kuolemisen kokemukset edustavat hekumallista ihmettä: ”[K]auhun alta kasvoi odottamaton tieto kuin outo ja kaunis kukka [– –]” (TTL, 66). Kuolemanhalusta ja kauhusta versova ymmärrys rinnastuu Saastamoisen kuvaamaan surrealistiseen uneen tai transsiin. Oudossa maassa vaeltaminen kuvastaa myös tytön tunne-elämän heilahtelua ääritilasta toiseen: kauhusta ja pelosta olemisen euforiaan ja tyyneyteen, kauneuskokemuksista takaisin alakuloon ja suruun. Vaikka alakulon ja surun kokeminen johtaa myös vapauttaviin elämyksiin, melankolia esitetään Leenan kokemusten näkökulmasta myös kärsimyksenä, johon ei löydy ratkaisua. Tässä mielessä Mannerin romaani on monien muiden modernististen tekstien tapaan antikatarttinen ja antiterapeuttinen (ks. Flatley 2008, 5–6). Myös lukuprosessin näkökulmasta tarina johtaa kerronnalliseen umpikujaan ja tunne-efektien ambivalenssiin pikemminkin kuin yksiselitteisen eheyttävään lukukokemukseen. Toisaalta melankolinen kirjoittaminen on yhteyden etsimistä ja vuoropuhelua, joka suuntautuu kohti lukijaa: vieraannuttamisefektit toimivat keinona luoda fiktion tila, jossa lukija voi liikkua aikuiskertojan matkassa kohti lapsen kokemusmaailmaa ja sieltä takaisin.

”Ihmeelli[nen] tauti” (TTL, 39) merkitsee Leenalle astumista uuteen todellisuuteen, joka on ihmetystä herättävä ja kaunis. Se on kuitenkin myös kaoottinen ja pelottava. Mannerin romaanissa rakentuvan, kaksitasoisena hahmottuvan tarinamaailman todellisuus jäsentyy kuvaukseksi sairastuneen lapsen maailmasta ja mahdollisuuksien rajautumisesta:

https://doi.org/10.21435/skst.1479

elämä on päähenkilön sanoin Paha Satu. Toisaalta eksistentiaalinen ahdistus ja pelko näyttäytyvät yleisinhimillisinä perustunteina, jotka kumpuavat oman kuolevaisuuden kohtaamisesta ja lopulta koko ihmiskunnan tulevaisuudesta. Maanpakolaisuuden teema liittää Mannerin teoksen Viipuri-kuvauksissa toistuvaan henkiseen muukalaisuuteen ja diasporaan, joka määrittyy vierauden ohella keinona etsiä vastauksia kuoleman ja itseydenkokemuksen kadottamisen pelkoon. Juuri ehjän arkikokemuksen pirstoutumisen kuvaus johdattaa lukijan myös olemista koskevien esteettis-filosofisten kysymysten äärelle.

Manner kuvaa eksistentiaalista muutosta minuuden hajoamisen prosessina, joka laajenee päähenkilöstä kaikkialle hänen ympärilleen. Neljännessätoista luvussa itseyden hallinnan menettäminen lähtee liikkeelle syysmaiseman kuvauksesta. Leena näkee ”alakuloisia puita” ja haistaa ilmassa mullasta ja hajoavista lehdistä erittyvää ”katoavaisuuden tuoksua” (TTL, 134). Talveen valmistautuvan maiseman keskellä Leena saa lohtua varjostaan, joka seuraa häntä kaikkialle. Kunnes varjo yhtäkkiä katoaa:

> [V]arjo yhtäkkiä hävisi hänen viereltään, lakkasi olemasta, ja hänen mieleensä hiipi uusi hajoittava kauhu: hänestä tuntui kuin hän itse olisi lakannut olemasta, liuennut sateeseen varjonsa myötä.
>
> Kuinka se oikein tapahtui, sitä hän ei osannut tehdä itselleen selväksi; hän tajusi vain, että oli lakannut olemasta jollakin kamalalla ja puolinaisella tavalla, hajonnut veteen, multaan, sateeseen, lahoavien lehtien ja pimeässä lepattavien varjojen sekaan, kaikkialle eikä minnekään.
>
> Miten hän tuli kotiin, hän ei itsekään tiennyt; äkkiä hän vain huomasi olevansa keittiössä, ja hänen ympärillään ja sisällään hiljaisuus ja tyhjyys. (TTL, 135.)

Katulampun valo syttyy pimenevässä kaupunkimaisemassa, mutta lapsen mieli ei yhdistä varjon katoamista katulamppuun vaan pitää sitä merkkinä itsen katoamisesta. Oma varjo on varmistanut olemassaolon perustan samaan tapaan kuin nimi, joka osoittaa tytölle kuka hän on: ”[H]än tässä kulki, Saara Magdaleena Muisto Susanna, eikä kukaan

https://doi.org/10.21435/skst.1479

muu” (TTL, 134). Varjonsa menetettyään Leenasta tulee ”ei kukaan” (TTL, 78), joka vaeltaa yksin muuttuneessa maailmassa. Tämä ei-olemisen kokemus herättää voimakasta ahdistusta. Leena harhailee kaupungilla ajan- ja tilantajunsa kadottaneena eikä tiedä, kuinka hän on lopulta löytänyt tiensä takaisin kotiin. Tutussa ympäristössä kaikki hänen sisällään ja ympärillään hiljenee ja tyhjenee, mutta kokemus itsen kuolemasta säilyy: ”Kaikki tuntui omituisen yhdentekevältä ja vieraalta: hän oli peruuttamattomasti asioiden ulkopuolella, pudonnut pois, lakannut olemasta” (TTL, 136).

Päähenkilön kokemassa kauhussa on muistumia eksistentialistisista tunnekuvauksista, joissa ahdistuksen tunne yhdistyy joko kuolemaa kohti olemisen (*Sein zum Tode*) tai olemassaolon, ei-minkään, kohtaamiseen (Heidegger 2000, 309; Sartre 2003, 40–41). Itsestä, toisista ja maailmasta vieraantuminen on kauhua, yksinäisyyttä ja ahdistusta, mutta se on myös syvää pitkästyneisyyttä, jonka keskellä kaikki joutuu välinpitämättömyyden valtaan. Raili Elovaaran mukaan tällainen heideggerilainen pitkästyneisyys ja harmaa ikävä ovat Mannerin aikuiseksi kasvaneiden runopuhujien perustunteita. Havaintoja tehdään, mutta mitään ei tunneta. On kuin kokijan ja koetun välissä olisi lasinen seinä, joka estäisi olemisen elävyyden, kokemuksen kokonaisena itsenä olemisesta. (Elovaara 1991, 15.)

Mannerin pohdinnat tuotantonsa pääteemoista osoittavat, että eksistentialisteja kiinnostaneet ei-mikään tai kuolemaa kohti oleminen olivat Mannerille ontologisia kysymyksiä. Ihmeellisen kohtaaminen merkitsee hänelle irtautumista arkiolemisen itsestäänselvyyksistä. Kaiken kattava ahdistus näyttäytyy kuitenkin teoksissa myös jähmettävänä depressiona – tai väylänä kuolemaan, joka nähdään kuolleena elämistä parempana vaihtoehtona. Fenomenologiasta ammentaneet teoreetikot ovat puhuneet omaelämäkerrallisia tekstejä analysoidessaan eksistentiaalisen muutoksen ohella eksistentiaalisesta kuolemasta, jolla he viittaavat biologisen kuoleman sijaan itsen tai sielun kuolemaan: yksilö kokee lakanneensa olemasta itselleen ja toisille sosiaalisen arvonalennuksen, henkisen tai fyysisen väkivallan tai ymmärryksen puutteen vuoksi. Hän on toisille näkymätön ja muuttunut siksi näkymättömäksi myös itselleen. (Ratcliffe ja muut 2014; Rouse 2010). Mannerin teoksessa melankolia

https://doi.org/10.21435/skst.1479

on väsymystä ja kuoleman kaipuuta, mutta myös "hurjaa ja hekumallista kauhua" (TTL, 66), jota tyttö kokee kuoleman välttämättömyyden edessä. Lopulta Leena tahtoo kuolemaa enemmän kuin mitään muuta.

Modernistisessa kirjallisuudessa veteen vajoaminen ja hukkuminen ovat maailmojen tuhoon ja uudistumiseen tiuhaan liitettyjä vertauskuvia, joiden avulla Mannerin kertoja kuvaa Leenan ruumiillisia, affektiivisia kokemuksia. T. S. Eliotin *Autiossa maassa*, jaksossa "Kuolleiden hautaus", selvänäkijätär Madame Sosostris kehoittaa varomaan "veteen kuolemista" (A, 85). Pelkoa kokiessaan Leena tuntee putoavansa ja uppoavansa syvälle veteen. Opettajan vihainen ääni kuuluu etäältä ja epäselvänä, kuin vedenalaisen maailman ulkopuolelta. Tajunnantilan muutoksia kuvataan toistuvasti myös valaistuksessa tapahtuvien muutosten avulla. Luokkahuone tai kirkko peittyy vihertävään valoon, kuin vedenalainen maailma tunkeutuisi sisään rakennukseen. Valo on kuin vihreään lasipulloon piilotettua auringonpaistetta. Toisinaan Leena tuntee lentävänsä keskellä huikaisevaa kirkkautta tai vaeltavansa pimeydessä, joka on kuin loputon tunneli, täynnä kipua ja tyhjyyttä. Tyttö epäilee, että hän on saanut kokonaan uuden pään, joka on kuin ajasta piittaamaton ja tolkuton herätyskello, "kellokallo" (TTL, 171).

Sairauskohtaukset rinnastuvat tytön mielessä omiin ajatuksiin vaipumiseen, väsymykseen – tai humalatilaan. Harhaillessaan tajuntansa rajamailla Leena tuntee vierautta paitsi suhteessa itseensä myös koko maailmaan: "Kipu työntää eteenpäin. Ehkä se oli se hassu ja jännittävä tauti joka sillä tavalla sekoitti ihmisen ja koko maailman. [– –] Aatosten välillä on pimeää ja tyhjää, ja huikaiseva kipu kantaa häntä pimeästä toiseen." (TTL, 173.) Arkinen ja tuttu katoaa ja olemisesta tulee perustaltaan sattumanvaraista ja hallitsematonta, kuin unen maassa kävelyä. Kielellinen leikittely yhdistää Mannerin teoksen erityisesti Lewis Carrollin *nonsense*-fantasiaan, jossa arkiymmärryksen ja kielen logiikka kääntyy nurinpäin:

> Puoliunessa, puolipäissään, päis-sään, päis-sään, siinä ei ollut mitään kummallista. Sellaista sattui toisinaan kun oli kovasti väsyksissä tai vielä kovemmin ajatuksissaan. Aja aja tuksissaan. Tuskissaan. Silloin voi nukahtaa seisaalleen tai kesken kävelynsä ja

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> herätä kokonaan toisessa paikassa ja muuttuneeseen maailmaan. Se oli hassua ja jännittävää, melkein kuin menemistä unessa. Niinkuin nytkin. Menemistä. Mene mene mene mistä. Mistä? Ei kun eteenpäin. (TTL, 172–173.)

Lapsen ja aikuisen näkökulmien sekoittuminen sekä kielellinen outouttaminen etäännyttävät lukijaa tarinamaailman reaalitodellisuudesta ja tuottavat esteettistä välimatkaa kärsimyksen kuvaukseen. Kielipelillä on kuitenkin myös vastakkainen vaikutuksensa. Kerronnan kaksoisvalotus toimii keinona kutsua aikuista lukijaa jakamaan päähenkilön kokemus joutumisesta muuttuneeseen maailmaan, jossa kaikki on nurinkurista ja jännittävää, kuin humaltuneen mielessä. Todellisuutta oudoksi tekevä kieli ohjaa lukijan huomion myös kaksitasoisena hahmottuvan kerronnan metafiktiiviseen ainekseen. Lukija kutsutaan seuraamaan Leenan jalanjäljillä läpi hassun, mutta kivuliaan unen, jossa kulkeminen rinnastuu fiktion maailmaan uppoutumiseen: ”Se oli [– –] melkein kuin menemistä unessa. Niinkuin nytkin. Menemistä. Mene mene mene mistä. Mistä? Ei kun eteenpäin.”

Mannerin teoksessa näkyvät vaikutteet erityisesti Carrollin teoksista *Liisan seikkailut ihmemaassa* (1865, *Alice's Adventures in Wonderland*) ja *Liisan seikkailut peilimaailmassa* (1871, *Through the Looking-Glass*), jotka ovat tulleet tunnetuiksi paitsi *nonsense*-kielipeleistään myös logiikan mallinnuksistaan. Teokset ovat ilmestyneet Mannerin ja Kirsi Kunnaksen yhteisenä suomennoksena vuonna 1974. Kuten suomennokseen jälkisanat kirjoittanut Paavo Lehtonen (1974, 268) huomauttaa, myöhempien sukupolvien lapset eivät ole useinkaan löytäneet Carrollin teoksen äärelle nauttimaan sadun ”paikoin pelottavan ahdistavista painajaismaisista tunnelmista”. Carrollin klassikkosadusta on ajan mittaan tullut ensisijaisesti aikuisia kiehtonut fantasiasatu, jota on usein lähestytty psykoanalyysin tarjoamin välinein, allegoriana mielensisäisestä dynamiikasta tai myyttisenä rakenteena, joka kuvastaa erilaisia maailmansyntytarinoita, muun muassa *Raamatun* luomiskertomusta. Teokset ovat olleet erityisesti surrealistien suosiossa. Bretonin mukaan teoksissa rakentuva absurdi maailma ja sen mielettömyys on välttämätön ratkaisu uskon hyväksymisen ja järjenkäytön väliseen syvään ristiriitaan. Toisin

https://doi.org/10.21435/skst.1479

sanoen Carrollin teokset kuvaavat järjen ja uskon välistä konfliktia. Juuri tämä maagisen ja loogisen, ihmeen ja järjen, välinen ristiriita sekä pyrkimys löytää vastauksia olemisen kysymyksiin yhtäältä uskon, toisaalta luonnontieteen maailmoista yhdistää Mannerin dystooppista satua ja Carrollin satufantasiaa toisiinsa. Palaan tähän kysymykseen tarkemmin analysoidessani Mannerin Pahan Sadun esteettis-filosofisia lähtökohtia, jossa uskon ja järjen ristiriita ratkeaa luonnontieteiden ja tunteista puhdistetun itämaisen estetiikan hyväksi.

Sekä Mannerin Leena että Carrollin Liisa[169] pohtivat filosofeja kautta aikain askarruttanutta kysymystä: onko kaikki vain unta? Unen ja pahan sadun kaupunkina Viipuri rinnastuu ihmemaahan ja peilimaailmaan, joihin lukijaa pyydetään astumaan teoksen alussa. Manner muuntelee romaanissaan Carrollin fantasiasatujen esiin nostamaa muodonmuutoksen aihelmaa kuvatessaan päähenkilön heräämistä muuttuneeseen todellisuuteen. Kaninkoloon tai veteen putoaminen aloittavat sarjan kummallisia tapahtumia, jotka niin Liisa kuin Leena oppivat lopulta ottamaan vastaan sellaisina kuin ne ovat. Ennen kuin tämä oudon normalisoituminen tapahtuu, olemisen kummallisuus tekee niin ihmemaassa kuin peilimaailmassa kulkemisesta hankalaa ja pelottavaa. Minä tekee näissä vaihtoehtotodellisuuksissa mitä omituisempia asioita. Carrollin Liisa muun muassa vaihtaa jatkuvasti kokoaan pienestä suureksi ja suuresta pieneksi. Itsen vieraus saa tytön epäilemään, että hän on muuttunut joksikin toiseksi. Saadakseen selville keneen hän on vaihtunut Liisa alkaa listata tuntemiensa ikäistensä tyttöjen nimiä. Hän vertaa itseään Ailaan ja Mailaan[170], joista varsinkaan jälkimmäinen ei yleensä ymmärrä tai tiedä asioista mitään. Kauhukseen hän huomaa jääneensä yksin maanalaiseen todellisuuteen vailla varmuutta pääsystä takaisin omiin nahkoihinsa. Tyttö on kuitenkin helpottunut tajutessaan, että hän on ”sentään vielä tallella” (LSI, 27), vaikkakin kutistuneena versiona itsestään ja tutun itsensä hukanneena.

Mannerin modernissa sadussa ihmeellisen taudin maailma ei ole

169 Käytän tässä ja muulla edellä mainittua Mannerin ja Kunnaksen yhteissuomennosta paitsi henkilönimien myös sitaattien osalta.
170 Alkuperäistekstissä Adaan ja Mableen.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

unta, josta voisi herätä, kuten Carrollin Liisalle tapahtuu. Se ei ole myöskään sadun maailma, josta voisi poistua sulkemalla kirjan. Sairaus on eristynyt tila, joka pitää päähenkilöä vankinaan. Koska sairaus on hetkittäin koko maailma, sitä ei voi myöskään paeta. Menneeseen ei pääse enää takaisin, joten Leenan on jatkettava kulkua eteenpäin. Kulku on samalla menoa ylöspäin: ”Ei [kipu] ole oikeastaan pahaakaan, mutta se on kummallisen kaikkivaltaista, se on kaikkialla hänessä ja hänen ympärillään, ja se kantaa häntä, pakottaa eteenpäin ja ylöspäin jotakin tuntematonta kohti” (TTL, 172). Kipu kuvataan teoksessa mielivaltaisena, Jumalaa muistuttavana kaikkivaltiaana voimana, joka kuljettaa Leenaa kuuntelematta tytön omaa tahtoa. Universumi kokonaisuudessaan hahmottuu tietoisena olentona, joka punoo juonia tytön kellokalloksi muuttuneen pään menoksi:

> Ja tuuli, tuulikin vaeltaa. Ei se ollutkaan mennyt nukkumaan, se vain narrasi. Sillä oli jokin juoni mielessä… Juoni? Jonnekin oli pantu jokin monimutkainen juoni, ja sen takia hänen täytyi kävelemistään kävellä. Täytyi kävellä – varo-vasti, ettei – ettei kompastu. Varo varo, kompastu… Taas se meni solmuun. Kaikki oli pantu solmuun, ja hänen piti se aukaista. Kaikki. Kaikki kaikki aukaista.
>
> Mutta se oli vaikeaa. Jos oli paha solmu, oli sitä paha aukaista. Sai näpertää kaiken päivää, ja saksilla ei saanut leikata. Ei saksilla. Se ei ollut aukaisemista. Ratkoa piti, itkeä ja ratkoa, vaikka sormia poltti, nokkoset polttivat, nokkoset, solmut polttivat rakoille… Ei saksilla. Se oli livistämistä. Livistämistä.
>
> Livistä mistä livistä mistä livistä livistä – (TTL, 174–175.)

Leenan kokemuksen kuvauksessa kaksi eri satuaihetta sekoittuu. Kompastuminen viittaa Carrollin klassikkosadun kaninkoloon, nokkoset puolestaan H. C. Andersenin klassikkosatu *De vilde svaner* (1838), jonka suomennos *Villijoutsenet* ilmestyi Mannerin kääntämänä vuonna 1973. Satuun viittaa myös Mannerin pienoisromaanin motto, joka on viimeinen säkeistö Aale Tyynin runosta ”Eliisa ja yksitoista joutsenta” (kokoelmasta *Ylitse lasisen vuoren*, 1949):

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Ohi ruusujen, liljain ja neilikkain
hän poimi nokkosen.
Ja muuta tiedä en.
Satu itse määrää sen,
mitä verhoa ylleen tarvitsee
sadun lintu valkoinen. (YLV, 48.)

Leena rinnastaa itsensä paitsi ihmemaassa vaeltavaan Liisaan myös Andersenin sadun päähenkilöön, joka punoo kädet haavoilla joutsenveljilleen nokkospaitoja. Pelastaakseen veljensä pahan lumouksen vallasta ihmishahmoon tytön on vaiettava tehtävästään, ja työ on tehtävä oman hengen uhalla. Nokkonen, joka poimitaan ruusujen, liljain ja neilikkain sijasta, viittaa paitsi valintaan myös ihmiselle lankeavaan kohtaloon. Nokkospaitojen kutominen rinnastuu taiteilijan kutsumukseen, josta tulee niin luovan ilon kuin kärsimyksen lähde. Mannerin tekstissä Pahan Sadun valtaan on joutunut Leena, joka haaveilee herättävänsä eloon milloin paperisia, milloin kivisiä lintuja. Tästä unen todellisuudesta muodostuu kaupungin geometriaa toistava painajainen: kivestä ja pimeästä tehty ympyrä, jota Leena on tuomittu ikuisesti kulkemaan. Kehämäisen kaupungin kaduilla Leena menettää toistuvasti otteensa todellisuudesta: ”Mitään oikeaa ei olekaan. Kaupunki on hirmuinen piilokuva, eikä hän löydä… eikä hän löydä… kotiin.” (TTL, 178.)

Leenan valtaava epätodentuntu rinnastuu fiktion maailmassa kulkemiseen, mutta samanaikaisesti Paha Satu on todeksi tullut painajainen. Sanoista luotu kaupunki paljastuu eksyttäväksi sokkeloksi ja juoneksi, joka on täynnä pahoja tarkoituksia. Taivaalla loistavat tähdet piirtävät monimerkityksisiä kuvioitaan ja määräävät ennalta tytön kohtalon, vaikka hän yrittäisi kuinka livistää sen ulottuvilta. Kuolemaa kohti kulkevalla on toistuvasti vaikeuksia paikantaa, mistä olemisen outous kumpuaa. Onko se lähtöisin hänestä itsestään vai ihmisistä hänen ympärillään? Viipurin vanhoilla kujilla kulkeminen on kuin ”seikkailu kuvakirjan lehdillä”, joka on kuitenkin ”todellisempi kuin koko muu maailma yhteensä” (TTL, 69). Myös kanssaihmiset ovat muuttuneet vieraannuttaviksi, mekaanisiksi koneiksi: ”Niin, jokin vieras tahto, joka oli hänen itsensä ulkopuolella, kuljetti häntä näiden ihmisten ohitse, jotka liikkuivat kuin

https://doi.org/10.21435/skst.1479

koneet, ja näiden talojen ohitse, jotka kohosivat katujen varsilla kuin kulissit" (TTL, 68). Maailma kokonaisuudessaan näyttäytyy epätodellisena lavasteena, joka on luhistumaisillaan iltapäivän helteessä. Vanhan Viipurin keltaiset puutalot näyttävältä sulkeutuneilta ja kuolleilta, kuin iäisyyteen nukahtaneilta. Myös aurinko, kaiken elämän ja energian keskus, on menettämässä loisteensa. Se on kuin pala tinapaperia tai nappi, joka on liimattu keskelle lapsen askartelemaa maisemaa: "Ja kaiken tämän unohduksen yllä paistoi syyspäivän sammuva aurinko [– –] kuin tinapaperista leikattu valtava kukka tai nappi" (TTL, 67).

Mannerin Pahaa Satua voi lukea paitsi metafiktiivisena kommentaarina päähenkilön kyvystä eläytyä ja uppoutua fiktion luomiin todellisuuksiin, myös edellä kuvattuun tapaan kuvauksena sairauden rajaamasta mahdollisuustilasta. Päähenkilön kyky kuvitella vaihtoehtoinen, hyvä maailma hukkuu elämänväsymykseen ja voimattomuuteen. Ensin Leena kokee olevansa kuollut "jollakin kamalalla ja puolinaisella tavalla" (TTL, 135), sitten kokonaan. Siinä missä melankolian voi hahmottaa Mannerin hyödyntämänä metodina esteettiseksi käytännöksi, joka tuottaa ja tarjoaa lukijallekin uutta tietoa, tällainen itseymmärryksen näkökulma jää sivuosaan lapsipäähenkilön kokemusten kuvauksessa. Tyttö tuntee olevansa heitettynä maailmaan, joka on alakuloa ja ahdistusta, mutta hän ei tiedä, miksi hän kärsii ja mitä suree. Leenan fatalistisessa todellisuudessa ei ole tilaa ahdistuksen kautta syntyvälle itseymmärrykselle, jota eksistentialistit ehdottivat lääkkeeksi vieraantumisen tunteeseen. Leenan maailmassa ei ole tilaa myöskään pysyvälle aktiiviselle melankolialle, jossa alakulo toimisi pontimena menetyksen alkusyyn etsimiselle tai yrityksille muuttaa kärsimystä tuottava maailma. Lapsen suru on kokemusta avuttomuudesta: putoamista vieraaseen todellisuuteen, joka vie yksilöä tulvan lailla vailla mahdollisuutta kontrolloida, mitä tapahtuu, tai tietoa siitä, kuinka luoda asioihin yhteys ja maailmaan mieli. Kuvaavaa on, että pienoisromaanin keskeisenä intertekstinä on Carrollin klassikkoteos, jossa Liisa on hukkua kyyneliinsä pudottuaan kaninkoloon.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

## Toisten kanssa oleminen ja kertomisen etiikka

*Tyttö taivaan laiturilla* liikkuu kuin heiluri päähenkilönsä ala- ja ylävireisten mielialojen ja tunnesävyjen vaihtelua noudattaen. Juuri tunnereaktioiden kaksijakoisuuden on todettu olevan liikuttavan taiteen peruselementtejä. Taide vaikuttaa vastaanottajassa silloin, kun ilo yhdistyy suruun ja suru iloon. (Menninghaus ja muut 2015.) Mannerin pienoisromaanin läpäisevä melankolia resonoi lukijassa sekä teoksen tunnelmana että lapsipäähenkilön tunnetilojen tunnistamisen kautta. Lukija kutsutaan kertojan matkassa samastumaan lapsen alakuloon, joka on surua yksinjäämisestä. Myös pelon ja vihan kaltaisten kielteisten tunteiden kertominen tuottaa tunnetason läheisyyttä ennemmin kuin vieraannuttavaa etäisyyttä. Lukukokemus on tässä suhteessa täysin vastakkainen Suosalmen ”Synti”-novellin tai Nummen *Viha*-teoksen tunnedynamiikalle ja Mannerin myöhemmästä tuotannosta tutulle pyrkimykselle välttää ”tunteen paatos[ta]” (Rainio 1969b, 215). Toisin kuin sivullisten vieraannuttava, alemmuudentunteesta tai häpeästä kumpuava viha, katkeruus ja raivo, lapsen kokema suuttumus on lukijassa puhtaasti sympatiaa herättävää vihaa. Leenassa tunnetila herää toistuvasti nimenomaan aikuisten mielivaltaisuuden tähden. Aikuisten kyvyttömyys tunnistaa tai lievittää lapsen kärsimystä kutsuu oletettua lukijaa asettumaan kertojan tavoin lapsen puolelle, puolustajan asemaan. Kuten Ahmed (2018, 263–264) kirjoittaa, suuttumus epäoikeudenmukaisuuden todistamisen hetkellä saattaa liikuttaa kärsimyksen todistajaa kokonaan uudenlaiseen maailmasuhteeseen. Tunteet, jotka kuvataan kulttuurisesti moraalisesti tuhoavina tai kielteisinä, voivat kanavoida eettistä toimintaa. Koska suuttumuksen kaltaiset tunteet ”liikkuvat ajassa”, ne voivat myös parantaa menneisyyden haavoja.

Mannerin pienoisromaanissa lapsen olemisen väistämätöntä kietoutumista aikuisten läsnä- tai poissaoloon käsitellään kuvaamalla Leenan suhdetta maailmaan, joka on näennäisen järkiperäinen, mutta sääntöjen varjossa arvaamaton, julma ja mielivaltainen. Opettaja on yksi niistä aikuisista, jotka kuvataan lapsen sielun jalkoihintallojana. Opettaja ei kuuntele Leenan selityksiä sairaudesta johtuvalle poikkeavalle käytökselleen. Tyttö saa jälkikäteen lukea muistutuslapusta olevansa ”huolestutta-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

van veltto ja uppiniskainen oppilas" (TTL, 20). Opettajan ja Leenan välinen konflikti kärjistyy opettajan syyttäessä Leenaa varkaaksi. Saatuaan tehtäväksi etsiä opettajalle silmälaseja tyttö löytää luonnontieteiden oppisalista laakerirenkaan. Renkaan metallisissa kuulissa hän näkee paitsi maailmankaikkeuden myös itsensä heijastumassa kuulien pinnasta seitsemänä eri kuvana. Leena himoitsee taikarengasta vimmalla, jota hän ei ole koskaan aiemmin tuntenut. Hän tietää rikkovansa sääntöjä, mutta toimii kuin lumottuna ja ottaa esineen mukaansa. Kun opettaja syyttää häntä varkaudesta, Leena tuntee ensimmäistä kertaa määrätietoista, päättäväistä vihaa: "Jos hän oli tähänkin saakka opettajaa vihannut, oli viha ollut pelon aikaansaannosta, epämääräistä ja sekavaa. Nyt hän vihasi määrätietoisesti ja sisukkaasti, koska hän *tahtoi* vihata" (TTL, 60).

Episodissa kuvataan lapsen oman tahdon heräämistä. Puolustaessaan tekoaan Leenan kuvataan myös valehtelevan: pyrkiessään toimimaan omien sääntöjensä mukaan hän oppii todellisuuden muuntelun ja teeskentelyn taidon. Kokemattomuuttaan hän keksii teolleen hyvin epäuskottavan selityksen ja tulee julkisesti nöyryytetyksi. Opettajan kyseenalaistaessa luokan edessä koko auktoriteetillaan lapsen selväjärkisyyden koko luokka purskahtaa nauruun. Leena ymmärtää, että opettaja on toiminut tietoisesti nujertaakseen hänessä jotakin. Kokemus väärinkohtelusta nostattaa vihaa, joka on spontaania itsen puolustamisen tarvetta. Vihastaan huolimatta Leena tuntee jo menettäneensä jotakin: "Opettaja oli tappanut hänessä jotakin, ja hän tiesi sen itse" (TTL, 60). Vihan purkausta seuraa tuttu kohtaloon alistumisen ja voimattomuuden kierre. Tyttö turvautuu surussaan Samuel-kissaan, joka ei ole oikea kissa, vaan lelu, joka on saanut nimensä naapurissa asuneen juutalaispojan mukaan. Oikea Samuel on jo muuttanut pois, mutta pojan tuoksu on vielä tallella lelukissan turkissa. Lelun elävöitymisen kautta kuvataan lapsen yksinäisyyttä. Leenan maailmassa tuttu, inhimillistyvä esine on todellisempi kuin opettaja, joka kivettyy esinemäiseksi objektiksi. Tytölle lelukissa on elävä, tunteva olento: "Sinä olet paras ihminen maailmassa!" (TTL, 61).

Opettajan ja Leenan välinen konflikti ennakoi lapsen astumista intersubjektiivisten suhteiden monimutkaistuvaan maailmaan, jossa itseyden kokemus syntyy ja kehittyy. Eksistentialistisessa ajattelussa ih-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

misten väliset suhteet – toisten kanssa oleminen ja toisille oleminen – näyttäytyvät usein isännän ja orjan välisinä valtasuhteina tai ihailuun perustuvana jäljittelynä. Pudotessaan ahdistukseen tai kokiessaan häpeää yksilö tulee tietoiseksi olemisensa rajallisuudesta tai siitä, kuinka itse rakentuu toisen katseen alla, sille alisteisena. Vapaus puolestaan on sitä, että yksilöllä on mahdollisuus valita itse itsensä sen sijaan, että hän eksyisi maailmaan tai antautuisi muiden määriteltäväksi. Kirjailijan varhaistuotantoon kuuluvassa pienoisromaanissa suhde autenttiseen olemiseen on kuitenkin monimutkaisempi. Manner kuvaa lapsen olemista, joka on perusteiltaan aikuisten tarjoamien mahdollisuuksien rajaamaa ja siten haavoittuvaa. Kyky kuvitella vaihtoehtoisia, parempia maailmoja on sidoksissa autenttisen itsen toimintaan, mutta tällainen oleminen on mahdollista vain silloin, kun yksilöllä on vankka kokemus omasta kehollisesta itsestään sekä tunne itsestä sosiaalisesti näkyvänä olentona. Ihanteellisesti juuri koti tuottaa tällaisen yhteenkuuluvaisuuden tunteen, jossa yksilö uskaltaa paljastaa itsensä aidosti ja spontaanisti. Koti – oli se konkreettinen paikka tai eksistentiaalinen tunne kuulumisesta osaksi jotakin itseä suurempaa – luo kannattelevan ja turvallisen perustan, jonka pohjalta rakentaa ruumiillis-aistillista kokemusta itsestä. (Taipale 2016, 28 ja 30.)[171] Leenalta puuttuu tällainen minuudenkokemusta lujittava peili. Myös Mannerin novelleissa tapaamme monesti henkilöhahmoja, jotka päätyvät etsimään vapautta ihmisyhteyden ulkopuolelta. He löytävät tunne-elämälleen usein vastakaikua älykkäistä ja tuntevista eläimistä. Yksinäisyydessä löytyy myös yhteys universumiin, jossa elää puhtaiden lukujen, kielen ja musiikin ihmeellinen todellisuus.

Mummon vaikutuspiirissä eläneelle Leenalle alakulo ja pelko ovat perustavanlaatuisia maailmassa olemisen tunteita, joita lapsi ei osaa

171 Mannerin pienoisromaanin keskeisimpiä rinnakkaistekstejä on Tove Janssonin novelli ”Det osynliga barnet” (1962, suom. ”Näkymätön lapsi”), jossa Ninni-niminen tyttö muuttuu näkymättömäksi elettyään vuosikaudet tätinsä purevan ironian ja ivan kohteena. Tyttö ei puhu, tunne tai osaa leikkiä. Vasta Muumilaakson asukkaiden hilpeänrento seura saa lapsen tulemaan näkyväksi, ruumiinosa kerrallaan. Tärkein edistysaskel tapahtuu, kun Ninni kykenee spontaaniin, omaa tahtoa heijastavaan tekoon. Kun Muumipappa leikkii työntävänsä Muumimamman mereen, Ninni suuttuu ja puree pappaa hännästä. Nähdessään Muumipapan suistuvan mereen tyttö nauraa tavalla, joka muistuttaa ärhäkkyydestään tutun Pikku Myyn käytöstä: aggressio on raivannut tietä turvallisuuden tunteelle, itsen puolustamiselle ja spontaanille ilolle. (Taipale 2016, 30.) Janssonin novelli on julkaistu kokoelmassa *Det osynliga barnet och andra berättelser* (1962).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

kyseenalaistaa. Kasvuympäristöä leimaa alistuneisuuden ja toivottomuuden ilmapiiri. Kodista puuttuvat leikki ja uteliaisuus, kiinnostus maailmaa ja toisia ihmisiä kohtaan. Peilatessaan itseään mummoon Leena kohtaa ainoastaan olemisensa tyhjyyden, joka resonoi vanhuksesta lapseen. Pieni tyttö vertautuu toistuvasti vanhaan naiseen, joka on muuttunut kuin varjoksi itsestään:

> Ja kenties nyt oli sopiva aika päättää. Hänhän oli elänyt aivan liian kauan, hirveän kauan, kauemmin kuin jaksoi muistaa. Kun hän ajatteli elämäänsä, ei hän oikeastaan muistanut siitä mitään. Hän näki vain jonon päiviä, tuhkanharmaita päiviä, joitakin harvoja värillisiä läikkiä niiden joukossa, eikä niillä ollut hänelle mitään merkitystä. Ainoa asia, jolla oli merkitystä, oli kuolema. Siitä hän uneksi, siitä hän sai hyvitystä muodottomalle murheelleen, sitä hän piteli kuin jotakin outoa lintua käsissään. (TTL, 65.)

Alakuloisen harmaaksi värittyvä tarinamaailma muuttuu kuvaksi elämänväsymyksestä, joka leimaa kokonaisvaltaisesti niin isoäidin kuin Leenan olemista. Lapsen sisällä asuu vanhus, joka on menettänyt elämänhalunsa. Tytössä herää unelma onnellisesta kuolemasta. Kuolemaa kohti olemisen voi tulkita lapsen olemisen kaikkiaikaisuutena ja -voipaisuutena. Samalla tavoin kuin hän itse synnyttää maailman ja sen elävät esineet, hän voi myös tuhota sen milloin tahtoo. Luomisen ja hävityksen kuvat liittyvät lapsen välittömän maailmakokemuksen ohella taiteilijaan sekä itsensä että luomiensa maailmojen muovailijana. Aikojen päällekkäisyys hahmottuu luovan kokemuksen havaintokuvana ja samalla paluuna lapsuuden aikaan, jolloin yksilönä syntyminen alkaa. Kuten Elovaara (2008, 39) kirjoittaa: ”Kuolemista on Mannerilla jo se, että illuusiot paljastuvat ja hylätään”. Samalla hetkellä kun Leena kävelee vapautuneena ulos koulurakennuksesta, hän on jo unohtanut kouluvuodet. Niistä tuntuu kuluneen mittaamattoman paljon aikaa.

Mannerin kolmannen persoonan kertojan rooli lukijan tulkintaa ohjaavana eettisenä äänitorvena korostuu erityisesti jaksoissa, jotka kuvataan isoäidin näkökulmasta. Isoäidissä Leenan tauti herättää syvää torjuntaa ja kammoa. Vastuu sairaudesta kertomisesta jätetään lapselle

https://doi.org/10.21435/skst.1479

itselleen. Hysteria ja kaatumatauti sekoittuvat tytön mielessä yhdeksi ja samaksi sairaudeksi, josta on häpeän nimissä vaiettava: ”[H]ys-hys... kaatuvatauti” (TTL, 36). Kerronnassa syntyvä kaksoisvalotus ohjaa lukija arvioimaan kriittisesti mummon kasvatusmetodeja. Toisaalta kaikkitietävä kertoja kuvaa myös syitä, jotka ovat johtaneet mummon kyvyttömyyteen ymmärtää lapsenlastaan. Tällaiset kerronnan jaksot ohjaavat lukijaa kognitiivisesti kehiteltyyn empatiaan, joka vähentää tunnetason etäisyyttä henkilöhahmoon, vaikkei etäisyys kuroutuisikaan umpeen:

> Sydämessään hän [mummo] käsitti, että tuhlaamalla hellyyttään tälle sairaalloiselle lapselle hän olisi voinut voittaa tuskallisen kiintymyksensä kaikkiin vainajiinsa, jotka kuitenkaan eivät hänen kiintymystään enää tarvinneet – mutta hän oli liian väsynyt, hän oli ammoin tuhlannut loppuun hellyytensä samoin kuin kyyneleensäkin, jotka enää aniharvoin häntä armahtivat. (TTL, 38.)

Perheen historia on täynnä ennenaikaisia kuolemia ja pitkittynyttä surua, joka sulkee mummon taikapiiriinsä. Vainajien joukossa on rampa esikoispoika, naimattomana synnytyksen jälkeen kuollut tytär eli Leenan äiti, mereen hukkunut Matias-poika ja lopulta myös aviomies, joka hirttää itsensä karkotettuaan ensin poikansa kotoa. Rakkautta ei enää riitä eläville. Mummon vainajia kohtaan tuntemaan kaipaukseen sekoittuu vihaa ja katkeruutta, jotka ilmenevät tavassa listata kuolleiden ja poislähteneiden ihmisten luonteenpiirteitä ja ominaisuuksia. He ovat juoppoja ja tuulentavoittelijoita, tolkuttomasti rakastuneita, ylitunteellisia, ylpeitä ja”levotonveri[siä]” (TTL, 39) olentoja. Leenan lisäksi elossa on ainoastaan maailmalle lähtenyt Eevertti-poika, jonka harvat yhteydenotot saavat mummon täyteen elämää.

Isoäiti näkee Leenassa saman levottomuuden, joka on ajanut muut perheenjäsenet maailmalle tai ennenaikaiseen kuolemaan. Omaa osallisuuttaan tytön ongelmien synnyssä isoäiti ei kuitenkaan tunnista. Mummon mukaan ”soittotaiteella tuhertava ja muutenkin mitätön isäjuoppo” (TTL, 38) kelpaa edelleen syypääksi Leenassa ilmeneville omalaatuisuuksille. Tarvitaan kaikkitietävä kolmannen persoonan kertoja sanallistamaan se, mitä isoäiti ei kykene tai halua itselleen tunnustaa:

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> Ja niin hän saattoi lahjoittaa Leenalle vain levottomuutensa, jonka vielä kaksinkertaisti se epäselvä oivallus, ettei hän voinut tätä eriskummallista lasta ymmärtää. Se seikka taas, että hänen oma pohjaton kärsimisensä säteili lapseen ja oli jo valmiiksi sekoittanut hänen sielunsa pohjavedet, oli hänelle vielä epäselvempi, sitä hän tuskin aavisti. (TTL, 39.)

Viittaus sielun pohjavesiin voidaan lukea paitsi yhteydessä ratkaisemattomiin surun ja melankolian kokemuksiin myös menneisyyden tapahtumiin, jotka elävät mummon mielessä ja heijastuvat hänen olemisestaan tyttöön. Leenan tajunnassa menneisyys näyttäytyy kaukaisina aavistuksina ja assosiaatioina. Myös tytön kokemat tajunnantilan muutokset hahmottuvat tahdosta riippumattomina kokemuksina, jotka liittyvät ylivoimaisiin, tietoisuuden ulkopuolelle jääviin affekteihin. Epämääräisiä mielikuvia ja ruumiillisia tuntemuksia liittyy erityisesti niihin tapahtumiin, joista isoäiti vaikenee, mutta joista Leena aistii menneen painon. Kertoja antaa yleisölleen – ja samalla lukijalle – vihjeitä, joiden avulla on mahdollista paikantaa alakuloisten tunnereaktioiden lähtökohdat. Tarkkaillessaan koulussa naulakon rivistöä, Leena näkee edessään rivin hirsipuita: ”Joka aamu takki hirtettiin naulaan. Joka aamu. Joka aamu – jotakin hirtettiin” (TTL, 24). Leenan mieli tapailee näissä kohdissa ajatuksia, jotka viittaavat isoisän kuolintapaan. Sitkeästi toistuvat mielikuvat eivät kuitenkaan koskaan saa tarkkaa ilmiasua: ”Leena ei käynyt kehittelemään ajatusta, mikäli se nyt ajatus olikaan, olipahan vain hämärä mielikuvan tapainen” (mp.). Menneen kautta selittyy myös tytön viehätys mereen ja virtaavaan veteen. Katsellessaan, kuinka paperilintu painuu veden pohjaan, Leena näkee linnussa elämäänsä väsyneen olennon, joka antautuu vapaaehtoisesti virran vietäväksi.

Itseksi syntyminen ja tuleminen kytkeytyy Mannerin teoksissa rakkauden kaipuuseen, joka ei koskaan saa täyttymystään. Kaipuu on ikävää itsen eheyteen, esikielelliseen yhteyteen, jossa rajaa itsen ja toisen tai itsen ja ympäröivän maailman välillä ei ole. Juuri kaikenkattava, affektiivisesti resonoiva puute ja poissaolo liittyvät melankoliseen menetyksen tunnelmaan, joka hallitsee Mannerin teoksen tarinamaailmaa. Yhtäaikainen onni ja toivottomuus kuvastavat olemisen ambivalenssia, joka

https://doi.org/10.21435/skst.1479

seuraa Leenaa hänen kulkiessaan vanhan Viipurin katuja. Katujen häviävässä maailmassa on ”selittämätöntä onnellisuutta ja toivottomuutta yhdellä kertaa” (TTL, 69). Viipurin laitakaupungin vanhat kadut ovat Leenan mielestä sinipunaisia katuja. Väri edustaa hänelle epämääräistä kaipausta ja surumielisyyttä, johon ei saa otetta. Menneisyydestä säteilee omituista, kaikenkattavaa rakkautta, mutta samalla kadotettu onni tunkeutuu nykyhetkeen olemisen viluna ja ikävänä.

Viipurin kaduilla vaeltaessaan Leena eksyy paikkoihin, joissa hän kokee voimakkaita vierauden tunteita, mutta kohtaa myös aikuisia, joiden kanssa keskusteltuaan hän ymmärtää jotakin oleellista ympäröivästä todellisuudesta ja itsestään. Ratkaiseva käänne tapahtuu teoksen 11. luvussa, jossa jokin vieras voima kuljettaa tytön vanhan kaupungin laidalla sijaitsevaan roomalaiskatoliseen kirkkoon. Löydettyään laakerirenkaan Leena on toivonut Jumalalta merkkiä, joka näyttäisi hänelle oikean suunnan kohti kuolemaa. Kaupungin laidalta Leena löytää tiensä ”satukatujen kauneimmalle kadulle” (TTL, 70), jota kulkiessaan hän ei enää tunne pelkoa. Hän on löytänyt tien taivaan laiturille ja vedenalaiseen temppeliin.

## Ekstaattinen ilo ja olemisen autenttisuus

Eksistentiaalisista tunteista perustavimpia on kokemus olemisen merkityksellisyydestä ja autenttisuudesta. *Tyttö taivaan laiturilla* nostaa esiin laajan skaalan myönteisiä tunteita, jotka ovat jääneet vähemmälle huomiolle kirjallisen eksistentialismin klassikkoteosten vastaanotossa. Eksistentiaaliset tunteet luovat kokonaisvaltaisen mahdollisuustilan, joka laajenee tai kapenee sen mukaan, kuinka yksilö kokee itsensä suhteessa toisiin ihmisiin. Siinä missä jotkut ihmiset saavat todellisuuden näyttäytymään harmaana, merkityksettömänä, mekaanisena ja latteana, toiset ihmiset laajentavat mahdollisuuksien avaruutta ja saavat yksilön näkemään itsensä uusista, toiveikkaammista näkökulmista. Olemisessa tapahtuvat eksistentiaaliset muutokset ovat niin ikään aina sidoksissa sosiaalisessa vuorovaikutuksessa tapahtuvaan peilaukseen. Koska ruumiillinen kokemus itsestä rakentuu alusta saakka suhteessa toisiin,

https://doi.org/10.21435/skst.1479

myöskään sairastuminen tai sairastaminen eivät tapahdu eristyksissä vaan suhteessa ympäröivään sosiaaliseen todellisuuteen, sen inhimillisyyteen tai epäinhimillisyyteen (Ratcliffen 2008, 122; Ratcliffe ja muut 2014, 6.) Myös vapaus syntyy aina suhteessa toisiin. Kanssaihmiset eivät ainoastaan rajaa vapauttamme vaan yhtä lailla mahdollistavat meille asioita. He osaltaan tekevät meistä sen, kuka kulloinkin olemme. Tällaisessa tulkintakehyksessä itsepetos on ennen kaikkea pakoa ruumiillisesti välittyvistä sosiaalisista suhteista, jotka paljastavat itsen itselleen (Gallagher ja muut 2018, 140–141).

Olemisen ilo, yhteenkuuluvuus ja esteettinen nautinto hahmottuvat Mannerin teoksessa merkityksellisen elämän peruspilareina. Nämä kokemukset liittyvät usein maailmasta lumoutumiseen, joka vertautuu päihtymisen tilaan, elämästä juopumiseen. Pahan Sadun vastakohtana on kaunis vedenalainen maailma, jonne Leena liukuu paetessaan ylivoimaiseksi käyvää todellisuutta. Tytön mukaan veden alla on toinen, ”outo ja kaunis maailma” (TTL, 26), jonka pintaa vasten todellisen maailman asiat heijastuvat vaillinaisina ja petollisina. Vesi sekä kammottaa että vetää Leenaa puoleensa. Se on kuin itse Jumala, joka tietää ja näkee kaiken, mutta myös peilaa asiat vääristyneinä ja nurinkurin. Leena epäilee, että vesi narraa ihmisiä peittämällä asioiden rumuuden ihmeelliseen kimmellykseensä. Silti hän toivoo, että voisi muuttaa veden alle asumaan ja oppia tuntemaan vedenalaisen salaisuudet.

Leenalle unelmat näyttäytyvät usein veden petollisena kimalluksena, ja ne katoavat tytön ulottuvilta hänen yrittäessään tavoittaa niitä. Unelmien takana vaanii paha Arkipäivä, joka ”mässäil[ee] ruusuisilla unilla, s[yö] niiltä siivet ja jätt[ää] raadot jäljelle” (TTL, 82). Surulliselle ihmiselle myös onnelliset asiat ovat pelottavia. Onneen kätkeytyvä kadottamispelko konkretisoituu Leenan ja nunna Elisabetin kohtaamisessa. Tyttö seuraa karannutta palloaan roomalaiskatoliseen kirkkoon ja tapaa siellä hilpeäsilmäisen pingviinin. Olento paljastuu nunnakaapuiseksi sisar Elisabetiksi, joka tarjoaa tuntemattomalle lapselle itseyden kokemusta vahvistavan peilin. Nunnan mukaan tytön täytyy olla hyvin lahjakas lapsi, sillä tämä rakastuu kirkossa soivaan Bachin musiikkiin ensikuulemalta. Useimmille Bach on kuin suuri vuori, joka on liian lähellä, jotta he pystyisivät näkemään, mistä hänen musiikissaan on kyse. Sisar Elisa-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

betin mukaan musiikki itsessään on ”elävä vesi” (TTL, 78), johon Jumala kirjoittaa. Nunnaa kuunnellessaan Leena pohtii, onko sisar Elisabet todella olemassa vai elääkö tämä ainoastaan hänen mielikuvituksessaan.

Leenan mielessä sisar Elisabet rinnastuu äitiin, jota tyttö ei koskaan ehtinyt tavata. Aluksi tyttö luulee kohdanneensa kirkossa äitinsä, mutta tulee siihen lopputulokseen, että on turha toivoa liikoja. Sisar Elisabetista tulee hänelle ”melkein-äiti”, ”leikkiäiti” ja ”enkeliäiti” (TTL, 83), jolle on turvallista puhua äidin kuolemasta ja surusta. Nunna Elisabetille Leena uskaltaa kertoa myös muista kokemuksistaan, joista on aiemmin vaiennut. Rannalla hän on kuollut leikisti valoon ja vieraillut taivaassa. Tytön mukaan kaikki maailman esineet ovat täynnä Jumalan musiikkia. Mummon kauhakin osaa laulaa. Tämän paljastuksen tyttö tekee lopulta haikeasti kuin rakkaudentunnustuksen. Nunna Elisabetin mukaan näissä kokemuksissa ei ole mitään pahaa. Tytön ei tarvitse uskoa myöskään aikuisten kaatumatautiin, jos hän ei halua: ”Minä antaisin mitä tahansa, jos minun kauhani osaisi laulaa. [– –] Eikä minusta ole ensinkään ihmeellistä, jos sinun tapaisesi toisinaan kuolee veteen tai putoaa taivaaseen. Sehän on vain… normaalia. Tuossa iässä on kaikki normaalia.” (TTL, 122.)

Elisabetin toteamuksessa ihmeen todellisuudesta lapselle normaalina olemisen tilana korostuu aikuisten maailmassa näyttäytyvä tiukka jako järkeen ja järjenvastaiseen. Lapsen maailma ei ole irrallaan mahdollisuuksien valtakunnasta, johon surrealistit pyrkivät luomaan sanaleikeillään uudelleen yhteyttä: järjestä luopuva aikuinen voi uudelleen viehättyä esimerkiksi ”esineiden runollisesta tietoisuudesta” (Breton 1996, 64). Yhdennentoista luvun dialogit kuvittavat kokonaisuudessaan Mannerin tuotannossa toistuvaa keskeisideaa kahden maailman – maagisen ja loogisen – vastakkaisuudesta ja päällekkäisyydestä. Leena tapaa kirkossa Elisabetin lisäksi urkuri Filemonin[172], jonka kanssa hän keskustelee mieltään askarruttavista kysymyksistä. Ukko Filemonin mukaan lapsuuden maagisen maailman menettäminen merkitsee ihmisen tu-

172 Filemonin roolin lapsen oppaana voi nähdä viittauksena Platonin dialogien Philemon-jaksoon. C.G. Jungin teoksessa *Punainen kirja* Philemon-niminen opas johdattaa kirjoittajaa matkalla kollektiivisen tiedostamattoman eri kerroksiin.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

hoa, sillä astuessaan aikuisten ”loogisen epäjärjestyksen” piiriin, yksilö putoaa tyhjyyteen ja ahdistukseen:

> [L]apsi tipahtaa kuin käpy kuusesta maailmaan, jossa maagillisen järjestyksen tilalla on loogillinen epäjärjestys, ja siinä sitä sitten ollaan – pulassa, sovitaan niin. Pyttymäisesti ja epäaistikkaasti pulassa. Tietysti hän yrittää keinotella ja konstailla ja soveltaa vanhoja pyllypäisiä menetelmiään vielä jonkin aikaa, kunnes oppii käyttämään uusia karkeasti tyyliteltyjä antennejaan, oppii olemaan ihmisiksi. Se on: kesyyntyy, typistyy, erikoistuu ihmiseksi, vahinko. (TTL, 102.)

Ihmiseksi oppiminen merkitsee myös mielikuvituksen typistymistä, kyvyttömyyttä uskoa ihmeeseen. Oppiessaan yhteisön tavoille lapsi menettää myös eheytensä ja kykynsä spontaaniin aistimiseen eli olemiseen *an sich* (Elovaara 1991, 26–27). ”Kromaattisten tasojen” runopuhuja esittää tämäntapaisen ajatuksen toivoessaan olevansa ”yhtä ehyt kuin lapsena jolloin kaikki oli osittamatonta / ja esineet näyttivät läpäisevän toisensa / ja virtaavan. Tässä virtaamisessa on salaisuus, / ehkä elämä itse.” (F, 77). Kuten Filemon myöhemmin toteaa, ”Viisaan Miehen Järki” (TTL, 105) on kaiken onnettomuuden alku, sillä kuvitellessaan parantavansa maailmaa se todellisuudessa tuhoaa kaiken kauniin ja hyvän. Filemonin mukaan Leenan pyytämää kilttiä satua ei ole olemassa. Maailmaa ohjaa mielivaltainen, Jumalaksikin kutsuttu kemisti, joka leikkii ihmisten elämillä ja sekoittaa pahanmakuista soppaa kaikkien pään menoksi.

Filemonin mielestä onnettomuuksista suurin on Jumalan ihmiseen istuttama luomisen vimma eli kutsumus, joka panee ihmisen pään täyteen järjettömiä unelmia. Ukon mukaan ”kutsumus on aina onnettomuus” (TTL, 105), sillä maailmanparannukseen pyrkivä tulee usein rikkoneeksi silloin kun pitäisi korjata. Muotoillessaan savesta linnun Filemon istuttaa tyttöön saman villin toiveen, joka on piinannut häntä itseään lapsesta saakka. Jonain päivänä tytöstä on tuleva yksi Jumalan apinoista, jotka kulkevat maailmalla yrittäen epätoivoisesti synnyttää elottomasta elollista. Syntyy kuvia, enemmän tai vähemmän eteviä, mutta ihminen ei saa niitä elämään, sillä ne ovat pelkää unta. Filemonin

https://doi.org/10.21435/skst.1479

mukaan tulevaisuudessa on kuitenkin koittava ”Leena Luulevaisen aika – siipien aika” (TTL, 109), jolloin savesta muotoiltu lintu herää eloon. Filemonin kuvitelmassa Leena rinnastuu ”Isä Bachiin”, joka herättää musiikillaan henkiin parvellisen uusia soittotaitoisia siivekkäitä: ”Sitten sinun tarvitsee vain toivoa ja avata kämmenesi, ja heti lähtee Mozart maailmalle ja alkaa säveltää hulluna ilosta. Sata, tuhat, kymmenentuhatta siipiniekkaa Mozartia – kaikki hulluina ilosta.” (Mp.)

Siinä missä kertojan ääni edustaa Filemonin kuvaamaa loogista aikuisten maailmaa, moderni satu antaa itsessään tilaa taiteen ”pyllypäiselle” nurinkurin-maailmalle, jossa ihmeitä tapahtuu. Kertoja punoo ja loihtii eloon kuvitteellisen kaupungin, jossa lapsuuden maagillinen järjestys paljastuu esimoderniksi, orgaaniseksi kosmokseksi (Kuusisto 2007, 202). Kertoja rinnastuu leikkivään luoja-demiurgiin, joka sanojensa avulla herättää henkiin menneen maailman – ja myös tuhoaa luomansa universumin. Hökän (2003, 9) mukaan Mannerin kertoja tulee usein luoneeksi jotakin, joka kauhistuttaa, pelottaa ja inhottaa häntä itseäänkin. Tämä jokin elää omillaan, ajattelee heikoilla limaisilla aivoillaan ja lopulta siitä halutaan etääntyä. Etäännyttäminen tapahtuu samalla tavoin kuin kauhean synnyttäminenkin: kirjoittamalla. Pahan Sadun kirouksen kumoaa varhaisteoksessa Bachin musiikillinen aika-avaruus. Filemonin uruista virtaa Leenan korviin Jumalan soittoa, joka on selittämätöntä ja kirkasta samaan aikaan. Tyttö kuulee musiikin päässään ja kaikkialla ympärillään ja antautuu autuaaseen kelluntaan: ”Ja tähän soittoon... Tähän soittoon Leena olisi tahtonut kuolla. / Sillä Leena tiesi, että tätä soittoa hän voisi kuunnella loputtomiin, tähän hän ei väsyisi koskaan – ei koskaan.” (TTL, 74.)

Esteettinen ja ruumiillis-aistillinen nautinto kytkeytyvät Mannerin teoksessa autenttiseen olemiseen, mutta myös illuusioihin ja harhakuviin. Ennen kohtaamistaan Filemonin kanssa Leena on kysynyt sisar Elisabetilta kysymyksen, joka on jo pitkään vaivannut hänen mieltään: ”Onko totta että sinä olet siinä ja minä tässä ja me ollaan ihan eläviä? Onko *tämä* totta, sano?” (TTL, 85.) Myöhemmin Leena toistaa kysymyksen Filemonille: onko kaikki vain unta? Tämä filosofian ikuisuusongelma esiintyy myös molemmissa Mannerin suomentamissa Carrollin *nonsense*-fantasioissa. Romaanin dialogit viittaavat erityisesti *Liisan seik-*

https://doi.org/10.21435/skst.1479

*kailut peilimaailmassa* -teokseen, jossa päähenkilö ajautuu keskusteluun Tittelytyyn ja Tittelitomin kanssa. Kaksikon mukaan Liisa on olemassa pelkästään unta näkevän, Carrolliin itseensä rinnastuvan Punaisen Kuninkaan mielessä:

> – Hän näkee unta nyt, sanoi Tittelitom. – Mistä luulet hänen uneksivan ?
> – Sitä ei voi kukaan tietää, sanoi Liisa.
> – Kyllä vain, hän näkee unta *sinusta*! huusi Tittelityy ja taputti innoissaan käsiään. – Mutta jos hän lakkaisi uneksimasta, kuinka sinun kävisi? Missä olisit?
> – Tietysti *tässä*, sanoi Liisa.
> – Ehei! sanoi Tittelityy hävyttömästi. – Sinua ei olisi missään. Sillä sinä olet vain heijastus ja olemassa vain hänen unissaan.
> – Jos Kuningas heräisi, lisäsi Tittelitom, – sinä sammuisit – hups! – kuin kynttilä.
> – En varmaankaan! sanoi Liisa kiihtyneenä. – Sitä paitsi, jos minä olen olemassa vain hänen unissaan, mitä te sitten oikein olette?
> – Sitä samaa! sanoi Tittelitom.
> – Samaa samaa, kirkui Tittelityy. [– –] Tiedät oikein hyvin että et todella ole olemassa.
> – Olenpa! Kyllä olen! sanoi Liisa ja alkoi itkeä.
> – Et tule yhtään todellisemmaksi vaikka itket, sanoi Tittelityy. – Ja sitä paitsi tässä ei ole mitään itkemistä.
> – Jos en olisi todellinen, sanoi Liisa (ja häntä nauratti samalla kun hän itki, sillä niin hullulta kaikki tuntui), niin en voisi itkeä.
> – Et kai sinä kuvittele että nuo sinun kyyneleesi ovat *todellisia*? keskeytti Tittelitom äärettömän halveksivasti. (LSP, 183–184.)

Liisan keskustelut vaihtoehtotodellisuudessa tapaamiensa olentojen kanssa herättävät pikkutytössä hämmennystä ja pakokauhua, jotka vaihtuvat pian nauruksi. Mannerin teoksessa Leenan tuntema ”luonnoton kauhu” tarttuu aluksi myös Elisabetiin, joka kuitenkin tajuaa nopeasti absurdin huvittavat puolet: ”[M]iten järjetöntä ja hullunkurista kaikki

https://doi.org/10.21435/skst.1479

oli" (TTL, 86). Lievittääkseen lapsen pakokauhua Elisabet ohjaa Leenan ukko Filemonin luo. Aluksi vaikuttaa siltä, että Filemon ei ole lainkaan kiinnostunut keskustelemaan lapsen kanssa. Keskenkasvuiset ovat urkurin mielestä epäinhimillisiä ja järjenvastaisia olentoja, jotka saavat jatkuvilla kysymyksillään aikuisen tuntemaan itsensä tietämättömäksi idiootiksi. Lapsen tapa nähdä maailma vertautuu urkurin mielestä modernin taiteen "viistoon, väärään ja mielenvikaiseen" (TTL, 102) tapaan hahmottaa todellisuutta. Filemon kutsuu itsensä lisäksi myös Elisabetia takaperoiseksi, typistetyksi lapseksi. Koska juoppo urkuri ja naurava nunna ovat kasvaneet takaisin pieniksi aikuisiällään, he ymmärtävät Leenan kaltaista nurinkurista olentoa, vaikka ovatkin menettäneet jotakin lapsen aistillisesta maailmassa olemisesta. Lapsi edustaa Filemonille mielekästä paradoksia.

Filemonin puheet rinnastuvat Carrollin Liisan oppailtaan kuulemiin sekopäisiin arvoituksiin ja arvoitusten yhtä sekopäisiin vastauksiin, jotka johtavat vain uusiin kysymyksiin.[173] Kaikessa "pyllypäisyydessään" Filemonin puheet kauhistuttavat myös sisar Elisabetia. Filemonilta Leena saa nimittäin tarkan reseptin itsensä tappamiseen: "Joo, näin se käy: näpistät Nukkumatilta sateenvarjon, sen suuren ja korean, ja menet sillä seilaamaan Seitsemän sylen vesille" (TTL, 97). Ohjeessa on viittaus eno-Matiaksen kohtaloon. Jo aiemmin Leena on todennut mummolle, ettei kuoleminen ole hänen kokemustensa perusteella lainkaan itkettävää. Eno-Matiaksestakin on todennäköisesti ollut vain jännittävää pudota humalassa laidan yli. Leenan suurin huoli suhteessa unessa elämiseen liittyy kuolemisen vaikeuteen. Tyttö on kyllästynyt leijumaan enkelinä taivaalla ja tahtoo tietää, kuinka herätä unestaan. Olemisesta livistäminen ei Filemonin mukaan kuitenkaan ole mahdollista, sillä lineaarista aikaa ei ole. Koska tulevaisuus on menneisyyttä, ei itsemurhaakaan ole. Itsensä voi tappaa ainoastaan ajatuksissaan ja intohimoissaan. Ukko Filemonin toiveena on kuoltuaan muuttua tähdeksi taivaalle, liueta pää

173 Surrealistinen "Huumori" tulee esiin Mannerin teokseen upotetuissa kuvataideviittauksissa, joista yksi on Filemonin puhe piipusta "äkkivääränä" sukkeluutena, joka on tarpeen siltä varalta, että alkaa "piiputtamaan" (TLL, 106). René Magritten kuuluisassa maalauksessa *La Trahison des images* (1929, Kuvien petollisuus) piipun kuvan alla kulkee kaunokirjaimin maalattu ranskankielinen teksti: "*Ceci n'est pas une pipe*" ("Tämä ei ole piippu").

https://doi.org/10.21435/skst.1479

kainalossa paussiksi taivaalliseen musiikkiin. Filemonin mukaan ihminen himoitsee lopulta takaisin sinne, mistä on tullut, ”[s]inne missä kaikki on nurinpäin” (TTL, 101). Filemonin mukaan loppu on lähellä: ”Kohta on rampattu ympyrän umpeen, ja sitten täältä päästään, tattis tattis vaan” (TTL, 103).

Ukko Filemonin tapa selvittää olemisen arvoitusta muistuttaa hänen soittamaansa Bachin musiikkia. Puhe on samanaikaisesti selittämätöntä ja hyvin kirkasta. Elisabet arvostelee Filemonia vaikeaselkoisuudesta ja saa ukon suuttumaan. Kaksikko kuvastaa karnevaalin tyypillistä henkilöasetelmaa: narrihahmon salaviisaan puheen avaamiseen tarvitaan tulkki (Bernstein 1992, 62). Leena vierailu päättyy keskusteluun, jonka aikana nunna Elisabet pyrkii tulkitsemaan tytölle Filemonin antamia moniselitteisiä ohjeita. Nunna kertoo sokean urkurin juovan suruunsa, sammuttaakseen sielussaan kytevän ikävän. Elisabet toistaa tytölle myös Filemonin esittämän ajatuksen maailmanlopusta: maailma tulee olemaan valmis silloin, kun kivikin oppii lentämään. Elisabetin mukaan maailman valmistuminen tarkoittaa sitä, että ihminen näkee itsensä yli ja tulee tietoiseksi muiden kärsimyksestä; toisin sanoen tuntee koko maailman kivun omissa nahoissaan. Tällöin kaikki mitä maailmassa on, muuttuu eläväksi: ”Hän tarkoitti että kipu on pantu kivenkin sisään ja että meidän täytyy se sieltä irroittaa. Se käy päinsä sitten kun tunnemme sen itsessämme, kun kipumme on niin suuri että se lakkaa olemasta omaa kipuamme, lakkaa olemasta itsekäs.” (TTL, 117.)

Siinä missä elämä on Filemonille matematiikkaa ja laskentoa, Elisabetille se hahmottuu vertauskuvina. Nunnan ajatuksen ytimenä on platonilainen maailmankäsitys, jossa näkyväinen on heijastusta tosiolevaisesta, ideoiden maailmasta. Elisabetin mukaan kaikki on leikkiä ja unta, eikä Leenan tarvitse olla peloissaan. Hän on turvassa ”Jumalan povitaskussa” (TTL, 118). Kuten satu ja musiikki, myös maailma itsessään huijaa meidät tuntemaan itsemme todellisiksi: ”[V]aikka me nyt olemme tässä, pienten rajojemme sisällä, me persoonallisemmin ja kokonaisemmin – se on *todellisemmin* – olemme jossakin muualla” (TTL, 119). Elisabetin arvoitukselliset sanat saavat Leenan ”hikoil[emaan] ajatuksia” (TTL, 117). Pelkkä ajatus siivistä, joilla on mahdollista lentää tosiolevaiseen maailmaan, on kuin räjähdys, joka sytyttää tytön pään kivuliaa-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

seen tuleen. Kun tyttö pitelee kämmenellään savilintua, sirkutus pään sisällä yltyy. Hetken verran tyttö kuvittelee tuntevansa linnun sydämen läpättämässä kämmentään vasten. Lapsi puhkeaa kyyneliin tajutessaan, että on tarrannut liian tiukasti saveen ja murskannut linnun hengiltä. Liiallisessa puristuksessa hajoava lintu viittaa teoksessa myöhemmin esitettyyn ajatukseen: ihminen saa sen, mistä hän luopuu, ja kun hän luopuu itsestään, kipua ja kärsimystä tuottava haluaminen lakkaa. Tyttö ymmärtää löytäneensä tien kohti kuolemaa.

Mannerin teoksessa vesi yhdistyy surun ohella äärimmäisen onnen ja ilon kokemuksiin. Vesielementin kaksinaisuus viittaa elämän paradoksiin: suurimpaan suruun kätkeytyy suurin ilo, suurimpaan iloon valtavin murhe. Musiikki ja vesi rinnastuvat kautta romaanin, mikä korostaa veden esteettistä ulottuvuutta sekä elementtiin kätkeytyvää pyhää. Musiikki on kuin nautinnollinen virtaus, jossa voi kellua iankaikkisesti kyllästymättä. Toisaalta nimenomaan veteen tai valoon kuoleminen kuvataan teoksessa siirtymisenä heijastusten tuolle puolen. Jo taudin nimi yhdistyy Leenan mielessä veden musiikkiin, johon voi autuaasti hukkua: ”Epilepsia, lepipepsia, lepipepi, lep, lep...” (TTL, 37). Herättyään sairaalasta tyttö näkee sairaalatapetin värikkäät linnut ja kukkakuviot ja luulee tulleensa taivaaseen. Valkokaapuinen lääkäri on kuin Jeesus, ”kilt[ti] ihmeparantaja” (TTL, 40), jonka kämmenelle on turvallista jättäytyä lepäämään.

Ihmeellinen tauti on kuin pelastus, joka avaa tytölle mahdollisuuden paeta koulun ja kodin ankeaa maailmaa. Nimenomaan kirkossa käydyt keskustelut saavat tytön näkemään tutut asiat uudesta näkökulmasta. Keskustelut myös muuttavat Leenan suhdetta itseensä, toisiin ja maailmaan. Toisin kuin isoäidin Jumala, joka on virsien tuomitseva ja ahdasmielinen Jumala, nunna Elisabetin ja ukko Filemonin Jumala on leikkisä ja kaikkialle valoa levittävä rakkauden Jumala – myös Bachin ja fuugan Jumala. Kotimatkalla Leena hymyilee vastaantulijoille ja näkee, kuinka heihin tarttuu hiukkanen hänen hymyään. Jopa kotona kaikki näyttää erilaiselta: ”Kotikin oli muuttunut: siellä piilevä murhe oli poissa. Oli vain lämpö ja valo ja outo pysähtynyt odotus.” (TTL, 125.) Jopa kömpelösti kirjailtu raamatunlause kodin seinällä alkaa elää uutta elämää, sillä Leena on päässyt tiedon sisälle: ”Herra on minun paimeneni,

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ei minulta mitään puutu. Pst. 23” (TTL, 126), lapsi tavaa. Leena tuntee sanojen äärellä uudenlaista mielihyvää, luottamusta ja turvaa. Taulussa on ilmoitettuna salaisuus. Psalmin sanat soivat Leenan mielessä kuin kehtolaulu: ”Mitähän tuo Pst mahtoi merkitä? Se oli kai samaa kuin hys eli hiljaa. [– –] Mikä se oli joka siinä niin kauniisti soitteli? Se oli kai se rakkaus, pääsi Leenalta ihan vahingossa. Rakkaus pst eli rakkaus hys.” (TTL, 127.)

Kömpelön huoneentaulun äärellä Leena tutustuu ensi kerran ”kaikenkäsittävän rakkauden olemukseen” (TTL, 127). Oivallus syntyy lapsen luovassa tulkinnassa taulun salaisuudesta eli raamatunkohdasta numeroineen. Hän ymmärtää, ettei häneltä puutu rakkautta. Hän on ainoastaan elänyt sellaisten ihmisten keskellä, jotka ovat kykenemättömiä ilmaisemaan sitä hänelle. Tyttö ymmärtää, että rakkaus on hiljaisuudesta huolimatta olemassa, ja se on itsestäänselvää, ehdotonta. Se on ”salaperäisellä tavalla [– –] kaikkialla hänen ympärillään niinkuin ilma jota hän hengitti” (TTL, 127). Leena ymmärtää, että myös hänessä on rakkautta. Katsellessaan isoäitinsä haurastunutta olemusta hän näkee mummon ensimmäistä kertaa elävänä ihmisenä, jonka voi menettää. Oman kuolevaisuutensa ohella Leena ymmärtää, ettei hänen elämänsä lehti ole sama kuin mummon, ja myös jäljelle jääneen, aivan kaiken, voi menettää. Ahdistuksen ja kauhun keskellä syntyy vakaa päätös: mummon kuolema on estettävä hinnalla millä hyvänsä.

Kirkossa tapahtunut muuttaa Leenan suhdetta myös aiemmin koettuihin kärsimyksiin ja nöyryytyksiin. Katsellessaan luokkahuoneessa vanhan häpeänsä merkkejä tyttö kokee puhdistuvansa kaunan ja katkeruuden tunteista. Hänen olemattomat syntinsä on vihdoin sovitettu. Leena näkee luokkahuoneen kylpevän vihertävässä valossa kuin vedenalainen valtakunta tunkeutuisi osaksi koulun ankeaa maailmaa. Huomatessaan kadulla yksinäisenä ajelehtivan sateenvarjon tyttö muistaa myös Eevertti Anselmin kirjeen. Tytölle on tarjottu mahdollisuus pyytää itselleen mitä tahansa lahjaa, mutta alakuloisena hän on huomannut, ettei tiedä mitä toivoisi. Kuullessaan veden soittoa, joka on kuin Bachin fuuga, Leena tajuaa, mikä hänen toiveensa on. Hän tahtoo suuren sinipunaisen varjon, jolla seilata eno-Matiaksen tavoin meren tuolle puolen. ”Ja minä tahtoisin kanssa siivet, koska minulla on täällä maan päällä

https://doi.org/10.21435/skst.1479

niin hurjan ikävä ja Raadollinen sielu. [– –] Rakas Eno Eevertti Anselmi, ole kiltti ja lähetä minulle siivet!" (TTL, 152–153), tyttö kirjoittaa enolle lähtevään kirjeeseen. Kun sateenvarjo vihdoin saapuu ja tuuli tarttuu sen silkkisiin purjeisiin, Leena tuntee pitelemätöntä onnea. Koko maailma pyörii "hulluna ilosta":

> Pyörii pyörii, maailma pyörii pyörälle päästään sateenvarjovalssin tahdissa. Valssin ympäri, itsensä ympäri, maailma pyörii Leenan ympäri ympäripäissään – noin. [– –]
>
> Maailma laulaa ja maailma tanssii, maailma on kaunis ja hulluna ilosta. Maailma on suuri sinipunainen unelma ja hulluna itsestään ja ilosta. (TTL, 158.)

Sateenvarjo on "[k]uin unesta puhjennut valtava kukka" (TLL, 159), joka saa tytön kieppumaan vinhasti kuin akselinsa ympäri pyörivä maapallo. Varjon alta kurkistaa onnellinen kulkuri, joka on pelkästä olemisesta päihtynyt: "Katua ylös, toista alas kulkee tyttö, varjo ja kuvajainen, autuaasti rakastunut kolmikko" (TTL, 159). Sateenvarjon huumaamana Leena päättää, ettei mene enää kouluun, vaan kulkee sisar Elisabetin luokse unen kaupunkiin. Valkoinen kirkko hohtaa sateen lävitse kuin simpukka, mutta vedenalaisen temppelin ovet on suljettu. Oveen on kosmoskynällä kirjoitettu sanoja, jotka ovat liuenneet sateeseen. Koska Leenalle on olemassa vain nykyhetki, hänestä tuntuu kuin Elisabetia ei olisi enää olemassa. Elisabethin menetys merkitsee myös unelman kuolemaa: "Siipienkin ihme on surmattu. Ehkä hän olikin lentänyt liian kauas, lentänyt itsensä uuvuksiin. Siivet ovat lakastuneet eivätkä kanna häntä enää." (TTL, 162.)

Leenan ekstaattisia, eksistentiaalisen ilon täyttämiä kokemuksia seuraa säännöllisesti putoaminen ahdistukseen: arkipäivä syö unelmat, toivon ja samalla tulevaisuuden. Jäljelle jää ruma ja kivulias todellisuus. Romaanin tajunnankuvauksessa korostuu melankolisen tiedostamisen kaava, joka kytkeytyy teoksesta hahmottuvaan sykliseen aikamaisemaan. Kaupungin kehä on menneisyyden uudelleen elämisen ja toiston kehä. Vaeltaessaan sokkeloksi kiertyvän kaupungin katuja Leena hukkaa toistuvasti paitsi itsensä myös hänelle merkitykset ihmiset. Leena palaa

https://doi.org/10.21435/skst.1479

aina uudelleen rannalle, josta hänet on aiemmin löydetty tiedottomana. Filemonin innoittamana hän tekee rantakaislikossa oman taivaallisen soittokoneensa, koiranputkipillin, jolla matkia Bachin musiikkia. Kesken soiton häntä alkaa kuitenkin epäilyttää, ettei hänen soittonsa kelpaa Jumalalle. Ja jos Jumala ei ole mukana hänen soitossaan, mitä hyötyä hänen soittotaidostaan on? Tyttö saa vahvistusta epätoivoisille ajatuksilleen ohikulkevalta mieheltä, joka naureskelee pillin heikolle äänelle. Myös mummon vastaus Leenassa toivoa herättäneisiin keskusteluihin on raadollisuudessaan hajottava. Isoäidin mukaan musiikki on hyödytöntä. Sisar Elisabetilla on ”muukalainen uskonto” (TTL, 136), hän valehtelee ja johdattaa tyttöä harhaoppiin. Tytön ei ole enää lupa mennä roomalaiskatoliseen kirkkoon.

Kadottamispelko todellistuu kaupungin paikoin painajaismaisissa muodonmuutoksissa ja orgaanisessa elävyydessä. Viistot kadut voivat johtaa harhaan samalla tavoin kuin muistot ja mielikuvat tai niihin liittyvät mielialat pettävät. Sama paikka saattaa näyttäytyä Leenalle täysin erilaisena hänen saapuessaan sinne uudelleen. Leenan istuessa taivaanlaiturilla ajat limittyvät. Lukija kutsutaan matkaamaan tytön kanssa aikaan ennen lintuja: ”Kaikki linnut ovat muuttuneet kaloiksi ja vaienneet, mutta niiden laulut ovat tallella, kaikki maan ja veden ja ilman laulut ovat tallella, suljettuina simpukkalippaisiin meren pohjaan. Siellä on soitto ja salaisuus ja kaikki Jumalan kirjoitukset.” (TTL, 165.) Taivaan laiturilla Leena ymmärtää, että siipien unelma elää edelleen. Unelmat, sellaiset kuin hänen silkkivarjonsa, kuuluvat todellisempaan todellisuuteen. Juuri siksi ne ovat pahan ulottumattomissa: ”Ja kun unelma sitten muuttui todeksi, ei se särkynyt niinkuin unelmat ylimalkaan, koska se yhä kuului puoleksi mielikuvituksen valtakuntiin” (TTL, 155). Myös sisar Elisabetin täytyy edelleen olla olemassa. Leena kuulee yksinäisyydessä ja hiljaisuudessa Elisabetin äänen, joka neuvoo häntä olemaan kadottamatta soittoaan. Leena päättää purjehtia sateenvarjonsa kanssa hakemaan veteen pudottamaansa pilliä takaisin.

Mannerin tuotannossa musiikki ja taide kuvataan toistuvasti reittinä unen ja ihmeen todellisuuteen, joka etäännyttää arjen harmaata todellisuutta. Teoksen 16. luvussa Leena lukee Andersenin klassikkosatua villijoutsenista ja hämmentyy ymmärtäessään, että pahan lumous on

https://doi.org/10.21435/skst.1479

sittenkin mahdollista rikkoa. Leenan pohtiessaan satujen salamielistä viisautta hänestä itsestään tulee päähenkilö maassa, jota ei ehkä ole olemassa: ”Ja kirjojen unet kävivät hänelle niin todellisiksi, ettei hän enää erottanut kuolemattomia unia omistaan. Uskomattoman kaukaisessa maassa, maassa jota ei ehkä ollutkaan, hän poimi haudoilta nokkosia ja punoi niistä polttavin sormin haarniskoita lintuveljilleen [– –]” (TTL, 155.) Satu auttaa Leenaa näkemään maailman toisin, ja toivo paremmasta herää. Hän alkaa elää todeksi tarinaa, jossa pahasta unesta voi palata takaisin omaan itseensä.

Myöhemmin Leena ymmärtää, ettei satua tai unta ole lopulta olemassakaan, ja juuri tässä piilee ratkaisu pahan taian rikkomiseen. Ihmiset ovat onnettomia nimenomaan siksi, etteivät he tiedä, ettei heitä ole oikeasti olemassa. Kaikki paitsi Jumalan musiikki on petosta ja silmänlumetta. Päästessään kaiken – myös itsensä – ulkopuolelle, hän kykenee antautumaan toisten kannettavaksi. Ajatusten tuolla puolen on tieto, jota kohden hänen on edettävä löytääkseen sen, minkä hän jo tietää:

> Yliluonnollisen selkeä, vapahtava tieto – Jumalan musiikki, vesi, ei mitään – on humissut hänen lävitseen, ja hänen on nyt kumman kirkas ja viileä olla. Ihmeen kevyesti, painoa vailla hän kulkee painottomassa maailmassa. Hän on kauan harhaillut pitkän ja pahan unen sokkeloissa, mutta nyt hän on astunut ulos unesta, ja kammottava lumous on lauennut. Hän on kaiken ulkopuolella, eikä mikään voi satuttaa häntä enää. Hän on oman itsensäkin ulkopuolella, eikä kuitenkaan yksin. Hänen omat siipensä ovat lakanneet kantamasta ja nyt häntä kantaa joku toinen.
>
> Joku häntä kantaa, joku tuntematon ja väkevä. (TTL, 163–164.)

Kuvassa lasta kantavasta voimakkaasta toisesta on muistumia paitsi turvallisesta aikuisesta myös suojelevasta kaikkivaltiaasta Jumalasta tai raamatullisesta suojelusenkelin hahmosta. Juuri tällaisena enkelinä tai enkeliäitinä tyttö hahmottaa sisar Elisabetin, jolta hän saa tiedon: kaikki on jo kertaalleen tapahtunut, mutta juuri tässä toistuvuudessa ovat lohdun avaimet. Mitään ei ole mahdollista muuttaa, mutta hyväksyessään tämän tiedon kärsivä ihminen saa levon ja rauhan. Leenan vertaa itseään pu-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

toavaan puun lehteen, joka ei ajattele mitään eikä siten myöskään pelkää antautua tuulen kuljetettavaksi.

Kirkkaus ja viileys luonnehtivat olemista, joka on vapaata ahdistuksesta. Kuvitellessaan itsensä putoavaksi lehdeksi Leena vapautuu pahan sadun maailmasta, jonka tapahtumia hän on myötäelänyt koko mielikuvituksensa voimalla. Puun lehti rinnastuu kirjan sivuun, joka irtoaa valmiiksi kirjoitetusta tarinasta: ”Lehti – pudonnut pois jostakin sadusta? Onko hän pudonnut pois jostakin sadusta? Eikö hän kerran, kauan aikaa sitten, lukenut vaarallisen kaunista satua, joka oli kirjoitettu hänestä itsestään. Se oli paha satu ja hän pelkäsi kovasti.” (TTL, 164.) Leena päättää, ettei hän elä ennalta kirjoitettua satua loppuun. Myös Carrollin ihmemaassa vaeltava Liisa ymmärtää, että hänen olisi aika herätä, sillä hän ei voi sadun tarjoamissa raameissa kasvaa enää isommaksi. Liisa juttelee itselleen ”aivan kuin häntä olisi ollut kaksi” (LI, 42) ja kasvaa samalla jättimäisen kokoiseksi:

> Mitähän minulle on oikein *tapahtunut*? Aina kun luin satuja, ajattelin ettei sellaista ikimaailmassa tapahdu, ja nyt minulle itselleni käy juuri niin kuin sadussa. Tästä pitäisi kirjoittaa kirja. Ja kun minä kasvan isoksi, minä kirjoitan itse. Ja hän lisäsi suruissaan: – Mutta minähän olen kasvanut jo – tämän isommaksi en voi enää tulla, en ainakaan *täällä*. (LI, 42.)

Mannerin pienoisromaanissa vaihtoehtotodellisuuden nurinkurisuudet näyttäytyvät osana lapsipäähenkilön maagista todellisuutta, joka edeltää putoamista aikuisten maailman loogiseen järjestykseen, täälläoloon ja kohti kuolemaa olemiseen. Samalla tavoin kuin Carrollin aikuistensadussa myös Mannerin teoksessa oleminen ja olevainen hahmottuvat fysikaalisina ja loogisina paradokseina ja nurinkurisina mahdottomuuksina, joiden ymmärtämiseen taide antaa tieteen tavoin vastauksia, mutta eri kielellä. Erityisesti allegorisuus ja fantasiaelementit ilmentävät 1940- ja 1950-luvun kirjallisuudessa eskapismia, jonka ytimenä oli ajatus uuden maailman – ja uuden ihmisen – luomisesta sodassa koettujen kauhujen jälkeen ja uuden luonnontieteellisen tiedon äärellä. Ulkopuolisuuden tunteista kehiteltiin *angstin* kertomusten ohella ”myönteisiä ja

https://doi.org/10.21435/skst.1479

avaria olemisen mahdollisuuksia" pohtivia teoksia (Hökkä 1999, 72). Vapautumisen fantasiaa kuvaavissa teksteissä uudenlainen olemisen tapa kytkeytyi lapsenomaiseen luovaan kuvittelukykyyn, eläimenä olemisen välittömyyteen sekä arkisen ja metafyysisen sekoittumiseen utooppisesti tai dystooppisesti sävyttyneessä todellisuudessa.[174]

Manner on hyödyntänyt peilin, peilimaailman tai (veden) heijastuksen motiivia toistuvasti kuvatessaan itseydenkokemusta ja kuolemaa (ks. esim. Tuohimaa 1986). Mannerille melankolinen kirjoittaminen on keino paljastaa jotakin yleispätevää siitä illuusiosta, jota kirjailijan sanoin "yleisessä todellisuudessa" kutsutaan minuudeksi, persoonaksi tai itseydeksi. Kyse on myös ruumiillisesta itseydenkokemuksesta, jonka voi kadottaa mielen sairastuessa.[175] Manner nimittää tätä olemisen osatekijää buddhalaisittain harhaksi, kaiuksi tai varjoksi: "Ihminen voi kadottaa varjonsa keskipäivän valossa ja syvässä yössä, mutta tyhjyydessä hän kadottaa kaiken muunkin" (Rainio 1969b, 220). Manner kuvaa minuuden hajoamisen prosessia seuraavasti:

> Ei niin, että "elämä olisi unta" – tiedän liiankin hyvin, ettei se ole – vaan niin että mitään ei voi kiinnittää mihinkään, että näennäisesti niin selvät rajamerkit katoavat, että kaikki liikkuu ja lipsuu, että se mikä oli hetki sitten rauhaa, kauneutta ja järjestystä on yhtäkkiä ei vain kaaosta ja pirstoja (niin kuin Fahrenheitin sotarunoissa), vaan ei-mitään, tyhjyyttä, ensin tyhjyyden kauhistusta, sitten ei enää sitäkään, vaan välinpitämättömyyttä kaikesta, myös tyhjyydestä [– –]. (Rainio 1969b, 219.)

Kuten Manner on todennut *Poltettu Oranssi* -näytelmästä (1968) puhuessaan, hänen tavoitteenaan ei ole ollut kirjoittaa sairaskertomusta tai edes kartoittaa mitä tapahtuu "normaali-ihmisen" kontrollin kadottavassa ihmismielessä. Kirjailija hyödyntää tällaista henkilöhahmoa tutkiak-

174 Fantasiaa ja muuta kirjallisuutta hyödynnettiin erityisesti lähihistorian tapahtumien, kuten sotien, ydinasevarustelun ja ekologisen kriisin aiheuttamien tuhojen ja uhkien, käsittelyssä. Monet näistä teoksista, kuten Tove Janssonin vuodesta 1945 lähtien ilmestyneet Muumi-kirjat tai Yrjö Kokon satu *Pessi ja Illusia* (1944), ovat allegoriseen monikerroksisuuteen nojatessaan puhutelleet niin lapsi- kuin aikuislukijoita.

175 Ks. esim. Zahavi 2014, xi.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

seen kokemusta, *Poltetun Oranssin* tapauksessa muun muassa muistin tuhoavaa vaikutusta yksilössä, jonka ylitsekäymätön varhaiselämys tuhoaa. Diagnoosit ovat luokitteluyrityksiä, joilla looginen mieli pyrkii hallitsemaan inhimillistä kaaosta, kauhua ja tyhjyyttä. Toisaalta taide pystyy osoittamaan taudin todellisuudesta jotakin sellaista, mitä psykiatrinen esitys ei tavoita: ”Mieluummin luen sairaskertomuksia psykiatrian oppikirjoista, näytelmällä on toinen funktio, sen pitää koskettaa paitsi biologista, myös esteettistä tasoa, siis molempia. Pelkät esteettiset imperatiivit eivät riitä.” (Rainio 1969b, 225.) Se, että ihminen on ”hullu”, tai pikemminkin, että hänet on tehty hulluksi, ei ole Mannerille pelkästään psykologinen vaan yhtä lailla sosiaalinen, yhteiskunnallinen ja metafyysinen ongelma. *Poltettu oranssi* on näytelmä maailmassa vaikuttavasta irreaalisesta ja käsittämättömästä, joka uhkaa jokaista ihmistä oli hän sitten sairas tai terve. Olemisessa kiteytyy kysymys tahdonvapaudesta ja oman tahdon kuolemasta, spontaanista halusta toteuttaa passiivisesti itseen affektiivisesti ”ohjelmoitua” toiston logiikkaa sekä halusta lakata olemasta (mts., 224–225).

## Melankolinen kirjoittaminen

Kysymys aikuiseksi kasvamisesta toistuu miltei kaikissa lastenkirjallisuuden klassikoissa, joista monia Manner käänsi modernismin merkkiteosten ohella. Erityisesti lapsilukijoille suunnattujen teosten on todettu ohjaavan lukijaansa tunnetaitojen opetteluun ja tunnesäätelyyn (Frevert ja muut 2014). Sen sijaan, että kirjat yksinomaan opastaisivat lasta tunnetaidoissa, näitä teoksia on yhä useammin alettu lukea myös vastakkaisesta näkökulmasta: mitä lapsi voi opettaa aikuiselle toisten kanssa olemisesta ja toisille olemisesta? (Eitler, Olsen & Jensen 2014, 9.) Satujen ohella fantasiaa on pidetty kirjallisuutena, jonka maailmoihin astuessaan lukijan on ikäkaudesta riippumatta mahdollista kokea voimakkaita lumoutumisen ja itsen unohtamisen elämyksiä. Tällainen fiktioon uppoutuminen myös vieraannuttaa arkikokemusta ja tuoreuttaa havaintokykyä. Tarinoissa kohdattu fantastinen, outo, ylirealistinen tai muulla tavoin reaalimaailmasta poikkeava kokemuksellisuus auttaa

https://doi.org/10.21435/skst.1479

myös kyseenalaistamaan ennakko-oletuksia itsestä, toisista ja ympäröivästä maailmasta.[176]

Kirjoittaessaan omasta luomisprosessistaan Manner toteaa pyrkineensä rakentamaan synteettisiä maailmoja, joissa maisemat toimivat ääriviivoina hänen omalle kokemukselleen. ”Tuo kokemus suuntautuu kahtaalle, sekä itseen että itsestä pois; maisema on se peili, jonka läpi minun on täytynyt kulkea – löytääkseni itseni peilin toiselta puolen, niin kuin peilin potilas *Liisa ihmemaassa* – ei, anteeksi, sehän olikin se toinen kirja, *Läpi lasin*,” Manner kirjoittaa viitaten Carrollin klassikkoteksteihin (Rainio 1969b, 216). Melankolikko kirjoittaa lopulta nimenomaan paetakseen melankoliaansa, kirjoittaakseen itsensä ulos siitä – ja ulos itsestään. (Flatley 2008, 36–37). Kristevan (1998, 115) mukaan psyyke luo melankolisen kirjoittamisen avulla tuonpuoleisen, joka ilmenee nykyhetkessä tapahtuvana itsen unohtamisena: ”Kuoleman sijasta ja jotta toisen kuolema ei tappaisi minua, tuotan (ainakin pidän sitä arvossa) keinotekoisuuden ja ihanteen, ’tuonpuoleisen’, jonka psyykeni valmistaa päästääkseen itsensä ulkopuolelle: *ek-stasis*”.

Manner on kuvannut melankolisen mielenrauhan kokemusta myös aikuisen, loogisen mielen käsittein. Hänen mukaansa yksilöllisen rauhansa ”laiturin”, henkilökohtaisen paratiisin, voi helposti hukata ja luisua mukaan kollektiiviseen epätoivoon, joka on vastakohta itsestä luopumisen elämykselle (Rainio 1969b, 216). Tyyneyteen johtava kohtalonusko on mahdollista vain silloin, kun yksilö on kohdannut tyhjyyden silmästä silmään. Ei-mikään, yhtä lailla kuin kuolema, ei enää herätä hänessä ahdistusta tai kauhua vaan suurta rauhaa tai välinpitämättömyyttä. Tällainen pohjaton putoaminen pois maailmasta ei ole aikuisen mielessä enää jumaltyhjyyden kohtaamista vaan pelkästään oman ei-olemisen ja itsestä sivuun ajautumisen tiedostamista heideggerilaiseen tapaan. Kirjailija kuitenkin korostaa, ettei tyhjyyden kokemuksessa ole kyse filosofian seuraamisesta vaan omasta empiirisestä kokemuksesta. Itselle kuoleminen merkitsee myös tunteiden kuolemaa: ”Tyhjyydessä ei tunneta edes surua, tunnetaan vain tyhjyys”, Manner kirjoittaa (mts., 221).

176 Esim. Bernaerts ja muut 2014. Myös fenomenologinen filosofia tarkastelee ja etäännyttää tähän tapaan suhdettamme arkiseen olemiseen (ks. Ratcliffe 2015; Fuchs 2013).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Tyhjyyden kohtaaminen on päästämistä irti ajatuksesta ja tunteesta, kaiusta, varjosta ja illuusioista, jotka ovat heijastuksia yleisestä todellisuudesta omaksutuista käsityksistä. Järki ei pysty rationalisoimaan tyhjää (mp.).

Mannerin estetiikassa luomiseen liittyy aina mielekäs paradoksi, jossa tapahtuu surrealistien kuvaamaan tapaan liikettä kuvitteellisen ja toden välimaastossa. *Tyttö taivaan laiturilla* -teoksessa maagisen ja loogisen järjestyksen välinen ristiriita osoittautuu mahdottomaksi ylittää. Carrollin teoksissa uskon ja järjen ristiriita toistuu ajatuksessa aikuistumisen välttämättömyydestä: ”Tarkoitin, että ihminen ei mahda mitään sille että kasvaa. Kaikki kasvavat. [– –] Ei ole yhtäkään, joka voisi olla kasvamatta” (LSI, 206), Liisa sanoo Tyyris Tyllerölle yrittäessään selittää, miksi hän ei ole kysynyt keneltäkään neuvoa, kuinka lopettaa ikääntyminen seitsemän vuoden iässä. Keskustelu viittaa tässä šakkilaudan ruudukkoihin, joista kahdeksanteen hypättyään Liisa muuttuu kuningattareksi ja on valmis poistumaan peilimaailmasta. Tyyris Tyllerö takertuu jälleen Liisan sanoihin ja kysyy, voisiko kahdeksi jakautunut ihminen mahdollisesti olla kasvamatta: ”Ehkä ei *yhtä* [– –] Mutta *kaksi* voisi tehdä tenän. Jos vain olisit saanut vähän apua, olisit voinut jäädä seitsemään vuoteen.” (Mp.)

*Tyttö taivaan laiturilla* -teoksessa kertojan ja lapsipäähenkilön näkökulmien kerrostuminen johtaa maagisen ja loogisen järjestyksen yhteiseloon. Peilin lävitse kulkeminen tai unien kaupungissa vaeltaminen merkitsevät paluuta lapsuuteen, joka nähdään aikuisen silmin. Kirjoittaminen on paitsi paluuta myös itsen vapauttamista menneisyydestä. ”Viimeistään silloin kun itse muutun, myös ajan maisema muuttuu ja aika lakkaa virtaamasta menneisyydessä” (Rainio 1969b, 218). Mannerin mukaan ihmisen vapaus on kuitenkin suuri paradoksi, sillä toimiessaan itselleen ominaisella tavalla tämä aina menettää jotakin vapaudestaan. Hänet on tehty vapaaksi, mutta hän tekee luonteelleen omaisia valintoja, ikään kuin osa hänestä olisi ennalta määrätty näihin valintoihin:

> [M]inä ennaltatiedän mahdollisuuteni, tiedän ennalta miten valitsen. Silti tunnen vapauden, eräänlaisen vapauden onnen hipaisun, kun valitsen luonteeni mukaan, siis niin kuin minut on määrätty

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> valitsemaan. Se on eräänlaista koossapysymistä ja tahtomista; epäilemättä minulla on valta loukata tahtoani, mutta silloin hajoan, toisin sanoen menen vegetatiivisen ”tahtomisen”, siis haluamisen tielle, ja haluan lopulta olla ruoho. (Rainio 1969b, 218.)

Itselleen ominaisella tavalla toimiminen merkitsee kaikkein suurinta vankeutta silloin, kun ihminen – valitessaan toistuvasti samalla tavalla – toistaa myös aiemmat erehdyksensä: ”[T]apahtuu vertauskuvallinen ajan taaksepäin kiertäminen, – toisin sanoen kun ihmiset saavat yrittää uudelleen ja korjata tekemisensä tai tekemättä jättämisensä – vanha tilanne toistuu ja he tekevät kaiken aivan samalla tavalla kuin ennenkin”, Manner toteaa (Rainio 1969b, 224). Kirjailija ei tässä puhu ainoastaan yksilöistä, vaan ihmiskunnan lapsuudesta, sen historian ”pimeistä huoneista”.

*Tyttö taivaan laiturilla* -teoksen kahdessa viimeisessä luvussa kuvataan lapsuuden ja maailman loppu. Mummoa etsiessään Leena löytää kotikatunsa, jossa kasvaa suolaheinää. Kumartuessaan poimimaan sitä käsiinsä hän huomaa, kuinka kivi pyrähtää lentoon hänen kätensä alta. Kiven sisältä kuuluu Bachin soitto. Lintu aloittaa kiihkeän viserryksensä ja Leena ymmärtää ihmeen tapahtuneen. Eloton on muuttunut elolliseksi: ”Ihme – ihme on tapahtunut. Hän on tehnyt ihmeen, muuttanut kiven linnuksi.” (TTL, 180.) Tytön käsiä polttaa kuin nokkosten jäljiltä, mutta muutoin kipu on poissa. Juuri silloin kun hän on lakannut etsimästä, pimeyden tuolta puolen on löytynyt jotakin tärkeää: ”Kummallista. Ensin hän hukkasi kaiken, soiton veteen ja kotinsa pimeään, oman itsensäkin hän hukkasi pimeään, ja nyt hän on saanut kaiken takaisin, saanut lahjaksi, syyttään tai ansiottaan, koskapa ei enää etsinyt mitään.” (TTL, 180.) Tytön ainoana toiveena on löytää takaisin mummon luokse. Kävellessään kesäinen pumpulimekko yllään kotipihan portista sisään tyttö huomaa, että taivaalta leijailee alas vuoroin lunta, vuoroin tuhkaa. Ympäristö muuttuu pelottavaksi. Tuntuu kuin pihapiirissä ei olisi eletty koskaan, ja että kaikki olisi ikiaikaisessa unessa. Rakennukset ovat ”kontallaan, kaikki yhteen läjään lyyhistyneinä, kyyryssä päin ja kuin maailmanloppua odotellen” (TTL, 182). Lapsi tuntee näyn edessä suunnatonta väsymystä. Hän on vaeltanut pitkän matkan eikä jaksa enää taistella

https://doi.org/10.21435/skst.1479

uupumusta vastaan. Lintu hänen päänsä sisällä huutaa kuin mieletön. Ääni on kuin kello, joka yrittää saada häntä hereille: ”Tahdo! Taika laukeaa! Tahdo! Taika laukeaa! (TTL, 184). Ja hetkeä myöhemmin: ”Tahdo! Taika laukeaa! Tahdo! Tieto aukeaa!” (Mp.)

Mannerin modernissa, dystooppisessa sadussa villi luonto ottaa edistyksestä mittaa ja vie lopulta voiton. Nokkonen, koiruoho, kamomilla, rautalehti, minttu ja muu elämänhaluinen heinä puskee ja suhisee ”kuin hullu” lapsuudenkodin seinustoilla. Kertoja vertaa ihmisenkorkuisia nokkosia ruusuköynnökseen, joka suojaa prinsessa Ruususen satavuotista unta. Kuva viittaa kulkuun taaksepäin ja samalla kuolemaan, haluttomuuteen siirtyä lapsuudesta aikuisuuteen. Eksyttyään maailmaan Leena on löytänyt kotiin, mutta liian myöhään: ”Piha on hylätty ja heinä laulaa: sata vuotta sata vuotta liian myöhään, sata vuotta liian myöhään kotiin” (TTL, 183). Sadan vuoden yksinäisyys ja uni viittaavat lineaarisen ajan kumoutumiseen sekä ihmisen taipumukseen elää menneisyydessä, toistaa sitä yhä uudelleen. Viimeisillä askelilla ”piilevä ihme ja lupaus” (TTL, 184) uhkaavat hautautua uneen ja lumeen, toivonsekaisen pelon ja kaipauksen alle. Tyttö nousee talon portaita päästäkseen mummon luo lepäämään, mutta löytääkin itsensä taivaan laiturilta. Ottaessaan viimeistä ”hassua” askelta tyttö kompastuu ja lipeää suulleen veteen. Teos loppuu lyhyeen lukuun, joka kuuluu kokonaisuudessaan seuraavasti:

> Sitten ei tapahtunut enää mitään mainittavaa, ja sekin mitä ei edes tapahtunut tuli jo laveasti kerrotuksi: linnuksi muuttunut kivi puhkaisi taivaan kuin ruudun, aurinko räjähti ja sammui ja sirpaleet satoivat kuumina mereen. Ja vaikka taivaan ja maan järistystä kesti ikuisuuden ja kauemminkin kukaties, tuli silmänräpäyksen perästä hiljaisuus. Tuli uni ja unen satavuotinen valtakunta, vesi ilman pohjaa ja maailmanloppu.
>
> Maailmanlopun tällä puolen, laiturin alla, levisi öljyiseen veteen oljenkeltainen tukka kuin jokin kummallinen kukka, hohti hetken auringossa ja kätki kainosti sulonsa ennenkuin kukaan ehti tulla sitä poimimaan. Ja kaukana selällä, missä veden vihreät avaruudet kirkastuivat, purjehti sateenvarjo yksin taivasta ja auringonlaskua kohti, täynnä tuulta ja omistajansa onnellisia unia. (TTL, 185.)

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Teoksen loppuun sijoitetun maailman tuhoutumisen kuvan voi tulkita kuolemana, joka samaan aikaan tapahtuu ja ei tapahdu. Lopetus viittaa lapsipäähenkilön itsemurhaan, mutta myös laajempaan kosmiseen näytelmään. Teos päättyy suureen paloon, joka toistuu lukuisissa myyteissä ja uskonnollisissa teksteissä (ks. Eliade 1959, 112–130). Maailman tuhossa ilmenee myös luonnontieteellinen käsitys eri aikakausista ja niiden päättymisestä sekä maapallon lopullisesta tuhoutumisesta yhä polttavammaksi muuttuvan auringon säteilyssä. Ajan kiertymistä alkuun kuvastaa Leenan kuvitelma itsestään punasilmäisenä lintuna, joka nielee itsensä, lentää päin punaista palloa, joka puhkeaa loistamaan ”kuin aurinko” (TTL, 139). Ikuisen paluun myytti esiintyy myös Filemonin puheessa loppuun tallatusta ympyrästä, jossa maailmantuhoa seuraa uusi alku. Meren aava, jolle yksinäinen varjo jää seilaamaan, on kuin maailmankaikkeuden alkumeri, josta versoo uutta elämää.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

# VII Jälkisana: Suomalaiset sivulliset

Miksi 1950-luvun sotien jälkeinen todellisuus tuotti niin paljon tekstejä, joissa henkilöhahmot ja -kertojat kokevat heräävänsä vieraaseen, kahtia jakautuneeseen maailmaan – elämään ennen ja jälkeen – eivätkä kykene enää jatkamaan kuten aikaisemmin? Miksi kirjailijat kääntyivät realistisesta todellisuudenkuvauksesta kohti mielikuvituksellista ja ihmeellistä, tämänpuoleisen rinnalla kulkevaa Toista maata? Useat ammatikseen kirjoittaneet ovat kuvanneet havahtumistaan uuteen todellisuuteen, jossa sota oli sekä kokemuksellisesti että kielellisesti läsnä maailmaa kokonaisvaltaisesti lävistävänä hiljaisuutena. Silti vain harva 1950-luvun kirjailija halusi kirjoittaa sodasta, edes silloin kuin oli itse osallistunut talvi- tai jatkosodan taisteluihin. Muun muassa runoilija Mirkka Rekola on kuvannut jakautuneen todellisuuden kokemusta seuraavasti:

> Tunsin, että maailma jakautuu kahtia enkä ole missään. Huomasin, etten pysty ilmaisemaan kokemustani kielessä, jossa on aina vastakohdat, kuten hyvä/paha, terve/sairas ja niin edelleen. Tunsin, ettei minun kokemukseni kulje sieltä vaan jostakin sieltä välistä, ja että se välikohta ei suinkaan ole mikään kompromissi. (Rekola 1990.)

Sota-ajan kokemukset olivat kuin umpeutumaton haava, jolle ei löytynyt sanoja, mutta joka ilmeni kaunokirjallisina kuvauksina vaikeista eksis-

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tentiaalisista tunteista ja tuntemuksista. Uskon menettäminen sanoihin oli osaksi seurausta sotapropagandasta, jota useat kirjailijat olivat itse tuottaneet sotien aikaisissa tehtävissään. Mustavalkoisten asetelmien aika oli jättänyt jälkensä tapaan hahmottaa kieltä ja todellisuutta, ja sotien jälkeen kirjoittaneita modernisteja kiehtoi suorista kannanotoista riisuttu ilmaisutapa ja arkinen kieli. Erityisesti ideologinen kiihko ja isänmaallinen hurmoksellisuus koettiin sodan jälkeen vieraina. (Kirves 2008, 412–414; Viikari 1992, 41–50.) Kantaaottavuus sai kuitenkin modernistisissa ja avantgardistissa teoksissa uusia muotoja, jotka ilmenivät erilaisina vasta- ja vaihtoehtoyhteisöinä ja tunnetyyleinä, jotka olivat osin tuttuja varhaisemmasta kirjallisuudesta. Sodan läsnäolo oli aistittavissa melankolisena, usein katkerana, tunneilmapiirinä, joka väritti kaikkea olemista. Kansallisen ylittävä eksistentialismi sai jalansijaa yksilöllistä sitoutumista – vapautta ja yhteisön edessä kannettua vastuuta – korostavana maailmankatsomuksena. Absurdin kokemus ja metafyysiset kysymykset näyttäytyivät myös sosiaalisten ja yhteiskunnallisten kysymysten tarkastelussa.

Nostalgisoitu iloinen 1950-luku, porvarillinen kotikultti sekä sodanuhreja ja veteraaneja pyhittävä isänmaallinen retoriikka korostuivat kansallisen tunneyhteisön kuvastossa, ja ne myös vakiintuivat valtavirtaisiksi tavoiksi tarkastella kansallisen uudelleenrakennuksen ensimmäistä vuosikymmentä. Sodista ja sotien jälkeisestä uurastuksesta muodostui kertomus sisukkaasta suomalaisesta kansasta ja sille ominaisesta vahvasta mentaliteetista. 1950-luvulla vakiintuneiden tunnenormien mukaisesti maltillisuus, ristiriitojen välttäminen ja henkilökohtaisesta kärsimyksestä vaikeneminen olivat kultaa. Kielteisten tunteiden, kuten pelon ja vihan, ilmaisu oli häpeällistä heikkoutta tai jopa yhteisöllisesti sanktioitua ja rikollista. 2000-luvulle tultaessa kansallinen kertomus muuntui hiljalleen selviytyjäkansan globaaliksi pienen maan menestystarinaksi. Koko Hubaran viimeaikaisessa romaanissa *Bechi* (2021) fiktion peilistä paljastuu paitsi kertojan ylisukupolvista itsetutkiskelua myös ulkopuolisen silmin nähty suomalainen tunneyhteisö. Sen intohimoton elämänpiiri on ahkeran puurtamisen ja hiljaisen konsensuksen todellisuutta, jossa näkyy karun pohjoisen uskonnon vaikutus:

https://doi.org/10.21435/skst.1479

> *Ja nimenomaan suomalainen luterilaisuus, jonka keskeinen opinkappale näytti olevan, että ihmisten kuului murjottaa hiljaa joko istuen tai seisten, pystyynkuolleina kuin marraskuiset puut. Sitä Shoshana Ayin. ei käsittänyt kaikkien vuosien jälkeenkään, mille synneille suomalaiset tarkalleen ottaen tarvitsivat Jeesuksen sovitusta, kun kaikki oli pysyvästi lakastunutta eikä kellään näyttänyt olevan aikomustakaan elää elämää. Yhdelläkään Shoshana [sic] tapaamalla suomalaisella ihmisellä ei ollut Pientä eikä Suurta Suunnitelmaa. Oli vain työ, uskonto, isänmaa ja sota, jota ei näkynyt missään ja josta ei saanut puhua mutta jota piti ylistää.* (BE, 96.)

Kertojan äidin, avioliiton myötä Suomeen päätyneen israelilaisen Shoshanan, silmin suomalainen 1970-luvun todellisuus näyttäytyy naiivin takapajuisena ja rasistisena. Hemmoteltu kansa, joka kantaa päässään pankin pipoa, kysyy suomeksi loukkaavia kysymyksiä maahanmuuttaneen alkeelliseksi kuvittelemasta kotimaasta. Vaikean asemansa tiedostava muukalainen kirjoittaa autofiktiiviseen teokseensa todelliset tunteensa samalla, kun piilottaa ne vieraannuttavissa kohtaamisissa kohteliaaseen hymyyn: *"Hän hymyili ja hymyili ja hymyili, tämä oli silti pienempi paha, pieni Suomi* [– –]." (BE, 50.) Kaunokirjallisena teoksena *Bechi* on korostetun itsetietoinen ja itsetietoisuudessaan ironinen. Sen kaksiääninen kerronta on omiaan provosoimaan lukijassa esiin voimakkaita tunteita: huvittuneisuutta, mutta mahdollisesti myös ärtymystä tai joissakin lukijoissa suoranaista mielipahaa. Vaikka teoksen minäkerronta on strategisesti rajautunutta, sitä ei voi kuitenkaan luonnehtia epäluotettavaksi: kertojan ironinen eetos toimii teoksessa ideologiakritiikin välineenä; kutsuna kaksoistietoisuuteen, jossa samuutta katsotaan Toisen silmin.

Vaikenemisen ja hiljaa kärsimisen kulttuurista huolimatta jokainen aika on löytänyt keinonsa käsitellä marginaaliin sysättyjä, vaikeita kokemuksia. Absurdi ja mielikuvituksellinen toimivat 1950-luvun sivulliskertomuksissa tarpeellisina varaventtiileinä. Väinö Linnan suuren kansansuosion taustalta hahmottuu kirjailijan kyky valjastaa omat sodan aikaiset kokemuksensa luovaan työhön, jonka tuloksena syntyi yhteiskunnallista tunneilmapiiriä monin tavoin puhdistanut ja kansaa

https://doi.org/10.21435/skst.1479

yhteentuonut kaunokirjallinen tuotanto. *Tuntemattoman sotilaan* (1957) ja *Täällä pohjantähden alla* -trilogian (1959, 1960 ja 1962) herättämä vilkas keskustelu kertoo teosten maailman olleen lukijoilleen tunnistettava, minkä vuoksi teoksia luettiin historiallisina dokumentteina yhtä lailla kuin kaunokirjallisuutena. Monet kirjallisuuden kokeellisempaa suuntaa edustaneet kirjailijat sen sijaan päätyivät realismin sijaan täysin vastakkaiselle linjalle: he joko vaikenivat tai löivät sodan käsittelyn "läskiksi" nauramalla kaikelle valistushenkiselle ja ihanteelliselle, kyseenalaistaen toisinaan myös humanismin perusarvoja (ks. Kirves 2008, 410). Kyynisyys tai nihilismi, jotka aiheuttivat kokijoissaan myös häpeää, nousivat sodan aikaisista kokemuksista ja rintamalla raa'istumisesta. Monet jatkosodassa olleet kokivat olleensa pelkkää tykinruokaa ja joutuneensa vaikeiden kokemustensa vuoksi elämänmittaiseen maanpakoon. Nuoren polven kosmopoliittinen asenne oli etäisyydenottoa uhrautumista korostavasta kansallisesta ideologiasta. Kuten Kirves (mts., 413) kirjoittaa, "ihmiset olivat kyllästyneitä asettamaan joukon edun oman etunsa edelle".

Monet sodan rintamalla kokeneet miehet vaikenivat ja kantoivat taakkansa itse, mutta sodan uhreja olivat lopulta kaikki sen vaikutuspiirissä eläneet. Sotatrauman luonnetta ei vielä maailmansotien aikana täysin ymmärretty, ja sen oireista kärsiviä jopa tuomittiin oikeudessa sotapelkuruudesta (Kivimäki 2013, 8).[177] Veteraaneille ei ollut riittävästi tarjolla oikeanlaista apua, ja ongelmat siirtyivät siviilissä läheisten kannettaviksi. Erityisesti jatkosodan Suur-Suomi-fantasioiden kariutuminen tuotti kansallista häpeää. Ajan tunneilmapiiri heijastuu teoksissa eksistentiaalisena syyllisyysproblematiikkana. Moni sodasta selvinnyt – oli hän sodan aikana ollut siviilissä tai rintamalla – koki syyllisyyttä ja häpeää eloonjäämisestään. Vaiettujen kärsimysten keskellä moni koki elämänsä velvollisuutena, joka oli suoritettava kunniallisesti loppuun saakka. Itsemurha oli erityisen tuomittava ratkaisu, koska sen ajateltiin olevan

177 PTSD ilmaantui tautiluokitukseen vasta 1980-luvulla Vietnamin sodan veteraanien hoidon myötä ja samalla emotionaalinen trauma alettiin hitaasti tunnistaa sotakokemusten ohella muiden ilmiöiden, kuten koti- ja parisuhdeväkivallan, taustalla. Tutkimus trauman hermostollisesta, interpersoonallisesta perustasta on edelleen edennyt 2000-luvulla (ks. esim. van der Hart ja muut 2006; Ratcliffe ja muut 2014).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

loukkaus elämänsä menettäneitä kohtaan. Yleistä tunneilmapiiriä luonnehti turvallisuuden tunteen puute, pyrkimys unohtaa ja suuntautua kohti tulevaa.

Sotaa ihannoivaa retoriikkaa pilkkaava ote korostuu Marko Tapion *Aapo Heiskasen viikatetanssissa*, jota on vaikea kutsua sotaromaaniksi, vaikka se sotatraumaa etäisesti käsitteleekin. Romaani on sukua Veijo Meren kuvaamille absurdeille hukkareissuille, joista tunnetuin, *Manillaköysi* (1957), seuraa Joose Keppilän kärsimysnäytelmää. Absurdeissa sotakuvauksissa korostuu mekaaniseksi muuttuvan ihmisen mimiikka, josta Camus kirjoittaa kuvatessaan ihmisen reaktioita epäinhimilliseen. Etäännyttäminen herättää epämukavuutta, mutta samalla ihmisessä toimivan affektiivisen ”koneiston” havainnointiin sisältyy analyyttisen tarkkaa huumoria: ”Myös ihmisiin sisältyy sellaista, mikä on epäinhimillistä [– –] Tiettyinä selvänäköisyyden hetkinä heidän liikkeittensä mekaanisuus, heidän merkityksettömän pantomiiminsa antama vaikutelma tekee typeräksi kaiken, mikä heitä ympäröi” (cit. Sartre 1953, 37). Sotatraumaa kuvaa myös Paavo Rintalan *Sissiluutnantti* (1963), jonka liepeillä käytiin yksi 1960-luvun kiihkeistä kirjasodista. Romaanin nihilistisen sissikertojan Erik Takalan arvoja luettiin kirjailijan omina arvoina, ja kertojan sotatrauma ohitettiin kirjasodan melskeissä. Debatti pasifistisen teoksen ympärillä kuvastaa sinnikkyyttä, jolla uskonnollis-isänmaallinen ja sodan uhreja ihannoiva maailmankuva vaikutti myös kulttuuripolitiikassa. Sotilaiden kärsimyksen ja naisvihan huomioimisen sijaan yhteiskunnallinen keskustelu kanavoitui lähinnä armeijan päällystön seksuaalis-siveelliseksi kannanottoksi lottien puhtauden ja maineen puolesta (ks. Salin 2007).

Sodasta vaikenemiselle on mahdollista löytää useita eri syitä. Hiljaisuuden motiivina oli toisinaan halu unohtaa sodan kokemukset. Joskus kyse oli kyvyttömyydestä löytää sanoja vaikeiden, yhteisöllisesti ongelmallisina pidettyjen tunteiden kuvaamiseksi. Joillekin vaikeneminen oli poliittinen tai ideologinen valinta: sodasta kirjoittamisen nähtiin tukevan sodan glorifiointia tai merkitsevän leimautumista sotahulluksi (Kirves 2008, 417–419). Myös Linnan vastaanotto kertoo pelkojen olleen aiheellisia: kirjailija itse joutui moneen kertaan muistuttamaan yleisöään teoksensa pasifistisesta sanomasta. Marko Tapion *Arktinen hysteria* -sarja

https://doi.org/10.21435/skst.1479

(1967–1968) muodostaa nykylukijalle 1950-luvun sotakuvauksiakin hankalamman tapauksen. Vaikka omaa objektiivisuuttaan korostava kertoja osoittautuu epäluotettavaksi hylkiökertojaksi, teoksen sotaa ihannoivat jaksot muistuttavat osin kirjailijan omia, moralistis-pessimistisiä maailmantulkintoja. Arktisesta hysteriasta kärsivän kertojan mukaan sota voi olla jopa innostava, mieltä elähdyttävä ja (esteettisesti) puhdistava tapahtuma – näkemys, jonka *Aapo Heiskasen viikatetanssi* vielä kumoaa, tosin runsaalla ironialla ryyditettynä.

Tutkimiani sivullisuuden esityksiä yhdistää kansainvälisiin esikuviinsa absurdin kokemus, joka on kytköksissä sotien jälkeisen maailman sosiaalisiin ja yhteiskunnallisiin tunnerakenteisiin. Sivullisuuteen kutoutuvat melankoliat ja ahdistukset, ihmis- ja todellisuuskäsityksen mekanisoituminen, affektiivinen lamaannus ja sokki toimivat kehyksenä henkilöhahmojen ja kertojien kokemalle eksistentiaaliselle muutokselle ja olemisen rajatilanteelle. Muuttuvat moraalikoodit, tunnenormit ja -ideaalit näyttäytyvät tässä absurdin kohtaamisessa, joka asettaa yksilön niin itseään, yhteisöään kuin yhteiskuntaa vastaan. Sivulliset hahmot myös reflektoivat vierauden kokemustaan kohtaamisissaan autenttisuutta tai vieraantumista vahvistavien Toisten kanssa. Eksistentiaalinen rajatilanne voi kärjistyneimmillään olla itsen ulkopuolelle ajautumista ja persoonallisuuden hajoamista, mikä luonnehtii modernia, melankolista saturnaliaa. Kuvatessaan absurdin kokemuksen ratkaisuyrityksiä teokset – ja sivullishahmot itse – ammentavat eksistenssifilosofian ja eksistentialismin perinteestä, joka voi ohjata heitä kohti vapautta, mutta yhtä lailla yhä kauemmas itsestään. Kokemuksellinen ambivalenssi tuottaa polyfoniaa, joka on absurdille ominaista kerronnan riitasointuisuutta ja moniäänisyyttä. Eettisen vieraantumisen ohella ristiriita synnyttää voimakkaita esteettisiä tunteita lumoutumisesta ja melankolisesta liikutuksesta monimieliseen nauruun. Synkkäsävyisessä huumorissa konkretisoituu myös absurdin vapauttava potentiaali: olemisen järjettömyydestä syntyvä komiikka.

Kirjallisuus voi toimia niin tekijälle kuin hänen yleisölleen terapeuttisena, katarttisena käytäntönä. Taidetta ja sen tulkintaa on kuitenkin syytä lähestyä myös keinoina käsitellä ja kesyttää vieraaseen liittyviä ristiriitoja ja epävarmuutta. Kaunokirjalliset kertomukset voivat tarjota

https://doi.org/10.21435/skst.1479

uusia, tuoreita näkökulmia myös aikaansa sidotun tieteellisen tiedon uudelleenarviointiin. Lukijan kokemus itsestään tai hänen minäkuvansa tai kokemustaustansa ylipäänsä vaikuttavat hänen tapoihinsa kohdata ristiriitainen, itsestään poikkeava henkilöhahmo. Lukijan kokemustausta vaikuttaa myös siihen, millaisiin seikkoihin hän ylipäänsä kiinnittää huomiota joko epäluotettavalta tai päältäpäin katsoen objektiiviselta vaikuttavassa kerronnassa. (Caracciolo 2013, 24–25; myös Warhol 2003; van Lissa ja muut 2016.) Vaikka kulttuurisia kertomuksia voidaan käyttää vahvistamaan vallitsevia stereotypioita ja toiseuttavia käytäntöjä, kaunokirjallisissa kertomuksissa on myös eettisiä mahdollisuuksia juuri moniperspektiivisyytensä vuoksi (Meretoja 2018, 5–6 ja 13–14). I. A. Richardsin mukaan juuri lukijassa syntyvät *esteettiset* kokemukset avaavat maailmaan uusia näkökulmia perustavan jännitteisyytensä, epävarmuutensa ja tulkinnan vapauden vuoksi. Usein vastaanotossa syntyvät vastakkaiset impulssit ovat luonteeltaan affektiivisia eli epäpersoonallisia ja epämääräisiä, vaikeasti sanoin tavoitettavissa:

> Vastakkaisista impulsseista syntyvä tasapaino, jota pidämme kaikkien arvostamiemme esteettisten reaktioiden perustana, asettaa persoonallisuutemme paljon enemmän alttiiksi kuin koskaan on mahdollista tarkemmin määriteltyjen tunnekokemusten ollessa kyseessä. Emme orientoidu enää vain yhteen määrättyyn suuntaan, vaan mielemme asettuu alttiiksi useammalle tekijälle, ja mikä on lopulta sama asia, useampi asia alkaa vaikuttaa meissä. (Richards 2002, 235.)[178]

Kuten Kivistö toteaa, kaunokirjallisuuden vahvuus, sen riskien ohella, on perustavassa ontologisessa ja tulkinnallisessa avoimuudessa, joka vastustaa kokemuksellisia yksinkertaistuksia. Vaikka kirjallisuus ei pysty ratkaisemaan kärsimyksen tai pahan ongelmaa tai suoraan poistamaan yhteiskunnallisia epäkohtia, se voi kuitenkin antaa vaikeiden kokemus-

178 ”The equilibrium of opposed impulses, which we suspect to be the ground-plan of the most valuable aesthetic responses, brings into play far more of our personality than is possible in experiences of a more defined emotion. We cease to be oriented in one definite direction; more facets of the mind are exposed, and what is the same thing, more aspects of things are able to affect us.”

https://doi.org/10.21435/skst.1479

ten läpikäymiseen ja pohdintaan perustan, joka on yhteiskuntatieteellisiä selitysmalleja tai lääketieteellisiä diagnooseja joustavampi, intiimimpi ja monipuolisempi. (Kivistö 2020, 281–283.) Paradoksaalisesti kirjallisuus voi sanoin tavoittaa myös kärsimyksen ”mykkää materiaalisuutta” (mts., 283), joka pakenee inhmillistä kokemusta kategorioivia selityksiä. Kokemuksellisuutta painottavat sivulliskertomukset voivat myös nostaa esiin kollektiivisesti ylläpidettyjä itsepetoksen mekanismeja. Kulttuuriset kertomukset, jotka suosivat muutosta kerrottavuuden takeena, ilmentävät usein tunneilmapiirin muuttumista pikemminkin kuin todellista yhteiskunnallista arvojen ravistelua. Yhteisön ihanteellisuutta ja moraalisuutta korostavat kertomukset voivat olla keino peittää rakenteellisia ja yhteiskunnallisia ongelmia ja kollektiivista arvotyhjiötä, joka jää jokaisen yksilön tai marginalisoidun ryhmän itsensä ratkaistavaksi (ks. Bauman 1991, 71).[179]

Erillisyyden kokemusten taustalla on usein atomistinen ja mekanistinen todellisuuskäsitys, joka irrottaa yksilön ympäristöstään, jossa tunteet syntyvät tuottaen elämään mieltä ja merkitystä. Suuret maailmankuvan muutokset, kuten tieteellisten löydösten aiheuttamat eksistentiaaliset tai ontologiset paradigmanmuutokset, luovat yhteisöissä usein yksinäisyyttä, joka on luonteeltaan eksistentiaalista ja metafyysistä, toisinaan suurta epätoivoa ja tyhjyydentunnetta tuottavaa (McGrawn 1995, 47). 1950-luvulla ilmestyneet sivullisuuskuvaukset ohjaavat yhtäältä kyseenalaistamaan yksilöiden olemisen mahdollisuuksia ja maailmaa kapeuttavia sovinnaisnormeja ja -moraalia, toisaalta pohtimaan modernia arvotyhjiötä ja materiaalistis-mekanistisen todellisuuskäsityksen vaikutusta maailmassa olemisen kokemukseen. Fiktion mahdollistamat kohtaamiset vieraannuttavat ja lumoavat. Ne kutsuvat lukijaa yhtäältä tunnistamaan sivullisuuden kokemusten taustalta hahmottuvia sosiaalisia ja yhteiskunnallisia ongelmia, toisaalta myötäelämään tai kognitiivisesti etäännyttämään kärsivän henkilöhahmon kokemusmaailmaa. Teokset kutsuvat myös prosessoimaan kulttuurisesti vaikeina pidettyjä

179 Donatella Di Cesaren (2019, 11) mukaan esimerkiksi vieraanvaraisuus on etenkin 2000-luvulla sysätty yhä enemmän uskonnollisen hyväntekeväisyyden tai eettisen sitoutumisen varaan poliittisen yhteiskuntavastuun ulkopuolelle. Vuonna 2022 eskaloitunut Ukrainan sota on tosin muuttanut tilannetta ainakin paikallisesti Euroopan rajojen sisällä.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

tunteita normatiivisen tunneilmaisun piiriä laajentaen. Absurdin hengessä ne haastavat lukijaansa rakentamaan vaihtoehtoisia tulkintatapoja ja mukauttamaan lukukehyksiään tarinan edetessä: vaihtamaan asentoa suhteessa sivulliseen Toiseen. Näin käy erityisesti draamalliseen ironiaan, ironiseen metafiktioon, allegoriseen kaksitasoisuuteen tai mielikuvitukselliseen nojaavien teosten kohdalla.

Vuonna 1947 ilmestyneessä *Rutto*-teoksessaan Camus loi vastahahmon väkijoukon samanaikaisesti tyrmistyttäneelle ja lumonneelle sivulliselleen, joka saa oikeudenkäyntiä seuraavan yleisön purskahtamaan nauruun. Ruttoa vastaan taistelevan lääkäri Riouxin kapina on jääräpäistä periksiantamattomuutta ihmiskuntaa vaivaavan kulkutaudin edessä. Allegoriana usein luettu teos on tämän kirjan viimeistelyhetkellä edelleen meneillään olevan COVID-19-pandemian vuoksi hätkähdyttävän ajankohtainen. Kirjaimellisen merkityksensä – kulkutaudin ja siitä yhdessä selviytymisen – ohella Camus'n epämukava teos jättää lukijalleen mahdollisuuden pohtia, mihin kaikkeen yhteisössä leviävä tauti viittaa tai mihin kaikkeen se voisi viitata:

> Ihmiset ovat pikemminkin hyviä kuin pahoja. Mutta kysymys ei oikeastaan olekaan tästä, vaan siitä, että heissä on tietämättömyyttä enemmän tai vähemmän, ja juuri sitä sanotaan paheeksi ja hyveeksi. Toivottominta paheellisuutta on sellainen tietämättömyys, joka uskoo tietävänsä kaiken ja pitää sen vuoksi oikeutenaan tappaa. Mutta murhaajan henki on sokea. Todellinen hyvyys ja rakkaus on aina myös suurinta mahdollista selvänäköisyyttä. (RU, 177–178.)

Camus'n teoksissaan kuvaamat absurdin tunteet näyttäytyvät loogisena vastauksena ympäristössä tapahtuviin muutoksiin, joihin kukin yhteisössä reagoi omalla tavallaan. Lääkäri Riouxin myötätunnosta riippumaton sitoutuminen toisten auttamiseen ja kaupunkilaisten kapina ja todellisuuden kieltäminen ovat vastakkaisia tapoja reagoida samoihin tapahtumiin. Camus'n teoksen maailmasta löytyy oivalluksia ylipäänsä poikkeustilojen, myös Euroopassa käynnissä olevan sodan ja sen herättämien tunnereaktioiden, ymmärtämiseen. Ahdistuksen, pelon, inhon, häpeän, vihan tai suuttumuksen kaltaiset tunteet ovat olemassaolon

https://doi.org/10.21435/skst.1479

kannalta välttämättömiä, jopa elintärkeitä keinoja reagoida, selviytyä, sopeutua, muuttua ja ymmärtää menneisyyttä maailmassa, jossa kollektiivinen arki äkillisesti murtuu (vrt. Ojanen 2019, 229; Kurth 2018). Tietoisiksi emootioiksi muuttuessaan kielteiset, moraalisesti alempiarvoisina pidetyt tunteet ja affektit voivat yhteisöllisen säätelyn myötä kanavoitua toiminnaksi, joka perustuu eettiseen yhteisvastuuseen yksilöponnistusten sijaan. Teokset, jotka auttavat ihmistä ymmärtämään järjenkäytön ohella affektien piilevät mahdollisuudet, voivat tarjota keinoja löytää väyliä merkityksellisyyden, yhteenkuuluvuuden ja elävyyden kokemuksiin: taisteluun elämän puolesta pikemminkin kuin sitä vastaan.

Tutkimukseni puitteissa on ollut mahdollista tehdä vain lyhyt sukellus eksistentiaalisten tunteiden merkitykseen kaunokirjallisuuden vastaanotossa. Teosanalyysejä varten rakentamani fenomenologis-retorinen tulkintakehys soveltunee eksistentialististen tai eksistentialismista ammentavien teosten ohella kaikentyyppisten kertomusten, myös kulttuuristen kertomusten, tulkintaan. Vaikeasti sanoitettavat eksistentiaaliset tunteet ovat vallitsevia omaelämäkerrallisissa sairaskertomuksissa, kuten Ratcliffen fenomenologiset analyysit eksistentiaalisista tunteista ja kertomuksesta osoittavat. Usein näissä kertomuksissa korostuvat ei-normatiivisesta itseydenkokemuksesta tai rajatilanteesta johtuva kyvyttömyys ja samanaikainen tarve sanoittaa järkyttäviä kokemuksia elämän katkoskohdissa, joissa orientoituminen kohti tulevaa on käynyt mahdottomaksi. Eksistentiaalisina rajatilanteina hahmottuvat niin yksilölliset kuin yhteisölliset kriisit, jotka muokkaavat suhdetta itseen, toisiin ja ympäröivään maailmaan ja koettelevat merkityksellisyyden kokemusta. Tunteet ovat väylä (takaisin) kohti ruumiillista, nykyhetkessä koettua tietoisuutta itsestä, jonka myötä ihminen voi kokea itsensä osaksi kaikkea häntä ympäröivää, inhimillistä ja ei-inhimillistä maailmaa. Myös vaikeasti kertomukseksi taipuvaa ympäristökatoa olisi näkemykseni mukaan mielekkäämpää lähestyä luonnontieteelliseen tietoon kietoutuvan ruumiillisen ja affektiivisen ymmärryksen kautta kuin pelkästään ihmiskunnan tuhoa koskevana eksistentiaalisena kriisinä tai jopa traumana, kuten toisinaan on ehdotettu.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

# Lyhenteet

A = *Autio maa*
AHV = *Aapo Heiskasen viikatetanssi*
BE = *Bechi*
F = *Fahrenheit 121*
I = *Inho*
ID = *Ida*
K = *Kirjoituksia kellarista*
KPV = *Kävelymusiikkia pienille virtahevoille*
KS = ”Kertomus siitä, kuinka herra Sejase voi paremmin kuin pitkään aikaan”
LSI = *Liisan seikkailut ihmemaassa*
LSP = *Liisan seikkailut peilimaailmassa*
M = *Maisema*
P = *Putoaminen*
PA = *Partage de Midi*
R = *Ristikot*
RU = *Rutto*
S = ”Synti eli punapartainen ikoni”
SA = *Sanoinkuvaamaton*
SI = *Sivullinen*
TM = *Tämä matka*
TTL = *Tyttö taivaan laiturilla*
V = *Viha*
VM = ”Vierge Moderne”
VP = *Vanha portti*

https://doi.org/10.21435/skst.1479

# Lähteet


## KOHDEKIRJALLISUUS

Manner, Eeva-Liisa 1951: *Tyttö taivaan laiturilla*. Helsinki: WSOY.
Nummi, Lassi 1952: *Viha*. Helsinki: Otava.
Saastamoinen, Tyyne 1959: *Vanha portti*. Helsinki: Otava.
Suosalmi, Kerttu-Kaarina 1957: ”Synti eli punapartainen ikoni”. Teoksessa *Synti*. Kaksi novellia. Helsinki: Otava.
Tapio, Marko 1956: *Aapo Heiskasen viikatetanssi*. Helsinki: WSOY

## MUU KAUNOKIRJALLISUUS

Beckett, Samuel 2018 (1953): *Sanoinkuvaamaton*. Ranskankielinen alkuperäisteos *L'Innommable*. Suomentanut Caj Westerberg. Helsinki: Teos.
Camus, Albert 2008 (1942): *Sivullinen*. Ranskankielinen alkuperäisteos *L'Étranger*. Suomentanut Kalle Salo. Helsinki: Otava.
Camus, Albert 2012 (1947): *Rutto*. Ranskankielinen alkuperäisteos *La Peste*. Suomentanut Juha Mannerkorpi. Helsinki: Otava.
Camus, Albert 1957 (1956): *Putoaminen*. Ranskankielinen alkuperäisteos *La Chute*. Suomentanut Maijaliisa Auterinen. Helsinki: Otava.
Carroll, Lewis 1974 (1865 ja 1872): *Liisan seikkailut ihmemaassa* ja *Liisan seikkailut peilimaailmassa*. Englanninkieliset alkuperäisteokset *Alice's Adventures in Wonderland* ja *Through the Looking-Glass*. Suomentaneet Eeva-Liisa Manner & Kirsi Kunnas. Jyväskylä: Gummerus.
Claudel, Paul 1949 (1906): *Partage de Midi*. Pariisi: Gallimard.
Dostojevski, Fjodor 2005 (1864): *Kirjoituksia kellarista*. Venäjänkielinen alkuperäisteos *Zapiski iz podpolja*. Suomentanut Esa Adrian. Jyväskylä: Gummerus.
Eliot, T. S. 1949 (1922): *Autio maa. Neljä kvartettia ja muita runoja*. Englanninkielinen alkuperäisteos *The Waste Land*. Suomentanut Lauri Viljanen. Helsinki: Otava.
Manner, Eeva-Liisa 1956: *Tämä matka*. Helsinki: Tammi.
Manner, Eeva-Liisa 1957: *Kävelymusiikkia pienille virtahevoille*. Helsinki: Tammi.
Nummi, Lassi 1949: *Maisema*. Helsinki: Otava.
Nummi, Lassi 1951: ”Kertomus siitä, kuinka herra Sejase voi paremmin kuin pitkään aikaan”. Teoksessa Aarnio, Paavo, Ellilä, E. J. & Jokela, Eila (toim.) *Nuori Ikaros III: Nuoren Voiman Liiton 30-vuotisjuhlajulkaisu*. WSOY: Porvoo, 59–62.
Nummi, Lassi 1952: *Ristikot*. Helsinki: Otava.
Sartre, Jean-Paul 1964 (1938): *Inho*. Ranskankielinen alkuperäisteos *La Nausée*. Suomentanut Juha Mannerkorpi. Helsinki: Tammi.
Stein, Gertrude 1988 (1941): *Ida*. Englanninkielinen alkuperäisteos *Ida*. Helsinki: Kirjayhtymä.
Södergran, Edith 1916: ”Vierge Moderne”. Teoksessa *Dikter*. Borgå: Hoger Schildts Förlag, 24–25.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Tynni, Aale 1949: ”Eliisa ja yksitoista joutsenta”. Teoksessa *Ylitse lasisen vuoren*. Porvoo: WSOY, 46–48.

## ESSEET, KIRJA-ARVIOT, SANOMALEHTIARTIKKELIT

Anhava, Tuomas 1949: Viime vuoden paras esikoinen. *Ylioppilaslehti* 10/1949.
Camus, Albert 1962: *Esseitä*. Suom. Leena Löfstedt. Esipuheen kirjoittanut ja valikoinnin suorittanut Maija Lehtonen. Helsinki: Otava.
Kangasluoma, Tuukka 1980: Kirjailijatapaaminen teatterissa. Suosalmi vimmastui äidinkielen puolesta. *Helsingin Sanomat* 15.5.1980.
Kare, Kauko 1957: Hamsteri ja Aapo Heiskanen. *Suomalainen Suomi* 9/1957, 565.
Kippola, Arvo 1957: [Arvostelu Marja-Liisa Vartion romaanista *Se on sitten kevät*.] *Itä-Häme* 8.12.1957.
Koskenniemi, V. A. 1956: Nuorta kertomataidetta. *Uusi Suomi* 27.10.1956.
Laitinen, Kai 1949: Maisema. *Näköala* 4, 323–325.
Laitinen, Kai 1953: Kansankuvauksen kolmas näytös. *Helsingin Sanomat* 10.10.1953.
Linna, Väinö 1957: Sananvaihtoa. *Parnasso* 1/1957, 45–48.
Linna, Väinö 1962: Hailuotolaiset. *Parnasso* 7/1962, 304–309.
Manner, Eeva-Liisa 1957: Moderni runo. *Parnasso* 3/1957, 117–119.
Nummi, Lassi 1978: Impressionistinen kritiikki. Teoksessa Haavikko, Ritva (toim.) *Kirjallisuuden tulkinta ja opetus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 108–130.
Paasilinna, Erno 1960: Christine ja Räikkönen. *Suomalainen Suomi* 5/1960, 309–310.
Pennanen, Eila 1957: Englannista. *Parnasso* 1/1957, 28.
Pohjanpää, Helena 1953: Nelikirjaiminen sana. *Välikysymys* 30.1.1953.
Polkunen, Mirjam 1958: Synti. *Suomalainen Suomi* 4/1958, 292.
Rekola, Mirkka 1990: Nuori runoilija kahtia jakautuneessa maailmassa. *Helsingin Sanomat* 30.9.1990.
Saastamoinen, Tyyne 1956a: Avoin kirje Väinö Linnalle. *Parnasso* 6/1956, 287.
Saastamoinen, Tyyne 1956b: Palkituista ja palkitsemattomista ranskalaisista romaaneista. *Parnasso* 1/1956, 29.
Saastamoinen, Tyyne 1957a: Muoto ja maailmankatsomus. *Suomalainen Suomi* 6/1957, 356–359.
Saastamoinen, Tyyne 1957b: Ranskan romaanipalkinnot. Tähystyksiä. *Parnasso* 2/1957, 76–78.
Saastamoinen, Tyyne 1957c: Musiikkia. *Parnasso* 8/1957, 321–372.
Saastamoinen, Tyyne 1958a: Naurava eksistentialisti. *Parnasso* 1/1958, 36–37.
Saastamoinen, Tyyne 1958b: Ranskan kirjallisuutta ja teatteria. Tähystyksiä. *Parnasso* 1958, 81–83.
Saastamoinen, Tyyne 1959: Ranskalaisia tähdenvälejä. *Helsingin Sanomat* 28.10.1959.
Saastamoinen, Tyyne 1960: Minättömyys ja omantunnon kriisi. *Helsingin Sanomat* 18.9.1960.
Saastamoinen, Tyyne 1961: 60-luvun ’eksistentialismi’. Eivätkö sanat mitään merkitse? *Helsingin Sanomat* 25.1.1961.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Sarajas, Annamari 1957: Itkevä klovni. *Parnasso* 2/1957, 78–80.
Sartre, Jean-Paul 1953 (1947): Camus'n "Sivullinen". Tulkinta. Ranskankielinen alkuperäisteos "Explication de L'Étranger". Suomentanut Tyyne Saastamoinen. *Parnasso* 1/1953, 33–40.
Savutie, Maija 1951: [Arvostelu romaanista *Tyttö taivaan laiturilla*.] *Vapaa Sana* 28.10.1951.
Siippainen, Olavi 1948: Nuorimman romaanitaiteemme ongelmia. Teoksessa Hellaakoski, Aaro & Jäntti, Y. A. (toim.) *Suomen kirjallisuuden vuosikirja 1948*. Helsinki: WSOY, 133–139.
Tanner, Kerttu 1957: [Arvostelu Tyyne Saastamoisen novellikokelmasta *Tulikukka*.] *Valvoja* 1957, 244.
Terho, Martti 1949: Uudesta lähdöstä. *Suomen Sosialidemokraatti* 30.11.1949.
Tiusanen, Timo 1957: Kuolemantanssi. *Ylioppilaslehti* 18.1.1957.

## TUTKIMUSKIRJALLISUUS JA MUU TAUSTA-AINEISTO

Aapola, Sinikka & Kaarninen, Mervi 2003: Näkökulmia suomalaisen nuoruuden ja nuorison historiaan – Johdanto. Teoksessa Aapola, Sinikka & Kaarninen, Mervi (toim.) *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–31.
Ahmala, Antti 2016: *Miten tulla sellaiseksi kuin on? Autenttisuus ja itsestä vieraantuminen Joel Lehtosen varhaistuotannossa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
Ahmed, Sara 2000: *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. Lontoo: Routledge.
Ahmed, Sara 2010: *The Promise of Happiness*. Durham NC: Duke University Press.
Ahmed, Sara 2018 (2004): *Tunteiden kulttuuripolitiikka*. Englanninkielinen alkuperäisteos *Cultural Politics of Emotion*. Suomentanut Elina Halttunen-Riikonen. Tampere: *niin & näin*.
Alber, Jan, Iversen, Stefan, Nielsen Henrik Skov & Richardson, Brian 2010: Unnatural Narratives, Unnatural Narratology. Beyond Mimetic Models. *Narrative* 18/2010, 113–136.
Appiah, Kwame Anthony 2006: *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. New York & Lontoo: W. W. Norton & Company.
Aronson, Elliot 2008: *The Social Animal*. New York: Worth/Freeman.
Baldick, Chris 2008: Absurd. Teoksessa *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. 4th edition. Oxford: Oxford University Press, 1–2.
Barthes, Roland 1993 (1968): Tekijän kuolema. Teoksessa *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Ranskankielinen alkuperäisteksti *La mort de l'auteur*. Suomentaneet Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino, 111–117.
Bauman, Zygmunt 1991: *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press.
Beauvoir, Simone de 1960: *La force de l'âge*. Pariisi: Gallimard.
Beauvoir, Simone de 1981 (1949): *Toinen sukupuoli*. Ranskankielinen alkuperäisteos *Le deuxième sexe*. Suomentanut Annikki Suni. Helsinki: Kirjayhtymä.
Beauvoir, Simone de 2007 (1946): Kirjallisuus ja metafysiikka. Ranskankielinen alkuperäisteksti *La Littérature et métaphysique*. Teoksessa *Onko Sade poltettava? ja muita esseitä*. Suomentanut Erika Ruonakoski. Helsinki: WSOY.
Bennett, Jane 2020 (2004): *Materian väre. Olioiden poliittinen ekologia*. Englanninkielinen alkuperäisteos *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Suomentanut Tapani Kilpeläinen. Tampere: *niin & näin*.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Bernaerts, Lars, Caracciolo, Marco, Herman, Luc & Vervaeck, Bart 2014: The Storied Lives of Non-Human Narrators. *Narrative* Vol. 22, No. 1, 68–93.

Bernstein, Michael André 1992: *Bitter Carnival. Ressentiment and the Abject Hero*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Bloom, Paul 2016: *Against Empathy. The Case for Rational Compassion*. New York: HarperCollins.

Booth, Wayne C. 1974: *The Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.

Booth, Wayne C. 1983 (1961): *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

Bower, Gordon H. 1992: How Emotions Affect Learning. Teoksessa Christianson, Sven-Åke (toim.) *The Handbook of Emotion and Memory. Research and Theory*. Hillsdale, N. J.: Erlbaum, 3–31.

Brady, Emily & Haapala, Arto 2003: Melancholy as an Aesthetic Emotion. *Contemporary Aesthetics* Vol. 1, https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214 (viitattu 16.8.2021).

Breton, André 1996 (1924): *Surrealismin manifesti*. Ensimmäinen manifesti 1924. Ranskankielinen alkuperäisteos *Le Manifeste du surréalisme*. Suomentanut Väinö Kirstinä. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Calinescu, Matei 1987: *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmoderism*. Durham: Duke University Press.

Caracciolo, Marco 2013: Patterns of Cognitive Dissonance in Readers' Engagement with Characters *Enthymema* VIII, 2013, 22–37.

Caracciolo, Marco 2014: *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*. Berliini: De Gruyter.

Carroll, Noël 2003: Art and Mood. Preliminary Notes and Conjectures. *The Monist* 86 (4), 521–555.

Cixous, Helene 2013 (1975): *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Ranskankielinen alkuperäisteksti *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Suomentanut Heta Rundgren & Aura Sevón. Helsinki: Tutkijaliitto.

Clough, Patricia Ticineto & Halley, Jean 2007: *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham, NC: Duke University Press.

Cohen-Solal, Annie 1985: *Sartre. A Life*. Lontoo: Heinemann.

Cohn, Dorrit 1983 (1978): *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

Colombetti, Giovanna 2014: *The Feeling Body. Affective Science Meets the Enactive Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.

Cornwell, Neil 2006: *The Absurd in Literature*. Manchester & New York: Manchester University Press.

Costache, Adrian 2013: On Solitude and Loneliness in Hermeneutical Philosophy. *META: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*, Vol. V, No. 1, 130–149.

Cox, Dermot 1978: *The Triumph of Impotence. Job and the Tradition of the Absurd*. Rooma: Università Gregoriana Editrice.

Dahlberg, Karin 2007: The Enigmatic Phenomenon of Loneliness. *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-being*, 2 (2007), 195–207.

Damasio, Antonio R. 2000 (1999): *Tapahtumisen tunne. Miten tietoisuus syntyy*.

Englanninkielinen alkuperäisteos *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*. Suomentanut Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
Damasio, Antonio R. 2011 (2010): *Itse tulee mieleen. Tietoisten aivojen rakentaminen*. Englanninkielinen alkuperäisteos *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*. Suomentanut Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
Davis, Mark H. 1983: Measuring Individual Differences in Empathy. Evidence for a Multidimentional Approach. *Journal of Personality and Social Psychology* Vol. 44, No. 1, 113–126.
Dawson, Paul 2012: Real Authors and Real Readers. Omniscient Narration and a Discursive Approach to the Narrative Communication Model. *Journal of Narrative Theory*, Vol. 42, No. 1, 91–116.
Deleuze, Gilles 2012 (1970 [1981]): *Spinoza. Käytännöllinen filosofia*. Ranskankielinen alkuperäisteos *Spinoza. Philosophie pratique*. Suomentanut Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.
Derrida, Jacques 2019 (2006): *Eläin joka siis olen*. Ranskankielinen alkuperäisteos *L'animal que donc je suis*. Suomentanut Anna Tuomikoski. Helsinki: Tutkijaliitto.
Dewey, John 2005: *Art as Experience*. New York: Perigee.
Di Cesare, Donatella 2019 (2017): *Pysyvästi vieraana. Muuttoliikkeen filosofiaa*. Italiankielinen alkuperäisteos *Stranieri residenti. Una filosopfia della migrazione*. Suomentanut Tapani Kilpeläinen. Tampere: *niin & näin*.
Dijkstra, Bram 1986*: Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press.
Dinerstein, Joel 2017: *The Origins of Cool in Postwar America*. Chicago & Lontoo: University of Chicago Press.
Du Bois, W. E. B. 2007 (1903): *The Souls of Black Folk*. Oxford: Oxford University Press.
Eitler, Pascal, Olsen, Stephanie & Jensen, Uffa 2014: Introduction. Teoksessa Frevert, Ute, Eitler, Pascal, Olsen, Stephanie, Jensen, Uffa, Pernau, Margrit, Brückenhaus, Daniel, Beljan, Magdalena, Gammerl, Benno, Laukötter, Anja, Hitzer, Bettina, Plamper, Jan, Brauer, Juliane & Häberlen, Joachim C. 2014*: Learning How to Feel. Children's Literature and Emotional Socialization*, 1870–1970. Oxford: Oxford University Press, 1–20.
Ekman, Paul 2007: *Emotions Revealed. Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*. New York: St. Martin Press.
Eliade, Mircea 1959 (1949): *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Turn*. Ranskankielinen alkuperäisteos *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. Kääntänyt Willard R. Trask. New York: Harper Torchbooks.
Elovaara, Raili 1991: Heideggerilaisuus Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa. Teoksessa Tuohimaa, Sinikka (toim.) *Läpi lentävän peilin. Esseitä Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 11–36.
Elovaara, Raili 2008: Muistosta, muistamisesta ja ajasta Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa. Teoksessa Hökkä, Tuula & Tontti, Jarkko (toim.) *"Mistä meille metsä, niitty, lähde". Kirjoituksia Eeva-Liisa Mannerista*. Helsinki: ntamo, 33–47.
Empson, William 1951: *The Structure of Complex Words*. New York: New Directions.
Envall, Markku 1988: *Toinen minä. Tutkielmia kaksoisolennon aiheesta kirjallisuudessa*. Helsinki: WSOY.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Ervasti, Esko 1967: *Välivaihe. Poimintoja suomalaisesta nykyepiikasta*. Forssa. (Kustantaja tuntematon.)

Eskelinen, Markku 2016: *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historia*. Helsinki: Siltala.

Esslin, Martin 1980 (1961): *The Theatre of the Absurd*. 3rd Edition. Lontoo: Penguin Books.

Felski, Rita 2008: *Uses of Literature*. Lontoo: Faber & Faber.

Festinger, Leon 1957: *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Flatley, Jonathan 2008: *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, Mass. & Lontoo: Harvard University Press.

Fludernik, Monika 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. Lontoo & New York: Routledge.

Fraiman, Susan 2003: *Cool Men and the Second Sex*. New York: Columbia University Press.

Frank, Arthur W. 1995: *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*. Chicago: University of Chicago Press.

Frankl, Viktor E. 1984 (1946): *Olemisen tarkoitus*. Saksankielinen alkuperäisteos *Ärztliche Seelsorge*. Suomentaneet Eila Sandborg & Osmo Jokinen. Helsinki: Otava.

Freud, Sigmund 1917: Mourning and Melancholia. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XIV. Lontoo: The Hoghart Press and the Institute of Psycho-Analysis, 243–258.

Frevert, Ute, Eitler, Pascal, Olsen, Stephanie, Jensen, Uffa, Pernau, Margrit, Brückenhaus, Daniel, Beljan, Magdalena, Gammerl, Benno, Laukötter, Anja, Hitzer, Bettina, Plamper, Jan, Brauer, Juliane & Häberlen, Joachim C. 2014: *Learning How to Feel. Children's Literature and Emotional Socialization*, 1870–1970. Oxford: Oxford University Press.

Fridja, Nico H. 1994: Emotions Require Cognitions, Even If Simple Ones. Teoksessa Ekman, Paul & Davidson, Richard J. (toim.) *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*. Oxford: Oxford University Press, 197–202.

Fuchs, Thomas 2013: Existential Vulnerability. Toward a Psychopathology of Limit Situations. *Psychopathology* 2013(46), 301–308.

Gallagher, Shaun, Morgan, Ben & Rokotnitz, Naomi 2018: Relational Authenticity. Teoksessa Caruso, Gregg & Flanagan, Owen (toim.) *Neuro-existentialism. Meaning, Morals, and Purpose in the Age of Neuro-Science*. New York: Oxford University Press.

Gavins, Joanna 2013: *Reading the Absurd*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Genette, Gérard 1990: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Genette, Gérard 1987: *Seuils*. Pariisi: Seuil.

Goldie, Peter 2011: Grief. A Narrative Account. *Ratio (new series)* XXIV 2 June, 119–137.

Golomb, Jacob 1995: *In Search of Authenticity. From Kierkegaard to Camus*. Lontoo & New York: Routledge.

Grosz, Elizabeth 2011: *Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*. Durham, NC: Duke University Press.

Haavikko, Ritva (toim.) 1980: Kerttu-Kaarina Suosalmi. *Miten kirjani ovat syntyneet 2*. Helsinki: WSOY, 168–187.

Hakemulder, Jèmeljan 2000: *The Moral Laboratory. Experiments Examing the Effects of*

https://doi.org/10.21435/skst.1479

*Reading Literature on Social Perception and Moral Self-Concept*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

Hammond, Maghan Marie 2014: Gertrude Stein and Empty Empathy. Teoksessa Hammond, Maghan Marie & Kim, Sue J. (toim.) *Rethinking Empathy through Literature*. New York: Routledge, 213–224.

Hammond, Maghan Marie & Kim, Sue J. 2014: Introduction. Teoksessa Hammond, Maghan Marie & Kim, Sue J. (toim.) *Rethinking Empathy through Literature*. New York: Routledge, 1–18.

Hart, Onno van der, Nijenhuis, E. R. S. & Steele, Kathy 2006: *The Haunted Self. Structural Dissociation and the Treatment of Chronic Traumatization*. New York: W. W. Norton.

Heidegger, Martin 1995 (1935/1936): *Taideteoksen alkuperä*. Saksankielinen alkuperäisteksti *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Suomentanut Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Heidegger, Martin 2000 (1927): *Oleminen ja aika*. Saksankielinen alkuperäisteksti *Sein und Zeit*. Suomentanut Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.

Heinämaa, Sara 2000: *Ihmetys ja rakkaus. Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Helsinki: nemo.

Heinämaa, Sara 2007: Johdanto: Pitääkö Beauvoir silputa? Teoksessa *Onko Sade poltettava? ja muita esseitä*. Suom. Erika Ruonakoski. Helsinki: WSOY.

Helle, Anna & Hollsten Anna 2016: Tunnetko kirjallisuutta? Teoksessa Helle, Anna & Hollsten, Anna (toim.) *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–33.

Herman, David 2005: Storyworld. Teoksessa Herman David, Jahn, Manfred & Ryan, Marie-Laure (toim.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo & New York: Routledge, 569–570.

Herman, David 2011: Re-minding Modernism. Teoksessa Herman, David (toim.) *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press, 243–272.

Hogan, Patrick Colm 2011a: *What Literature Teaches Us about Emotion*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

Hogan, Patrick Colm 2011b: *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.

Hollsten, Anna 2017: Puhetta kuolleelle. Puhuttelu ja kiintymyssuhteen jatkuminen Paavo Haavikon, Aale Tynnin ja Anja Vammelvuon elegioissa. *Avain* 1 (2017), 6–21.

Hollsten, Anna 2020a: ”Kuin pätsissä mä seisoisin”. Sankarikuolema ja ristiriitaiset tunteet talvi- ja jatkosotarunoudessa. *Suomalaiset ahdistukset. Kansallinen omakuva ja kielteiset tunteet. Joutsen – Svanen, kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja*. Erikoisjulkaisuja 4, 67–83.

Hollsten, Anna 2020b: Kokemuksen asiantuntijat kertovat. Surukertomusten keinoista ja tehtävistä tietokirjoissa. Teoksessa Virtanen, Mikko T., Hiidenmaa, Pirkko & Nummi, Jyrki (toim.) *Kertomuksen keinoin. Tarinallisuus mediassa ja tietokirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus, 187–211.

Holquist, Michael 1971: Whodunit and Other Questions. Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction Author(s). *New Literary History*, Vol. 3, No. 1, 1971, 135–156.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Hutcheon, Linda 1980: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press.
Hutcheon, Linda 1985: *Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Lontoo: Methuen.
Hutcheon, Linda 1988: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Lontoo & New York: Routledge
Hutcheon, Linda 1995: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Lontoo: Routledge.
Hytönen, Kirsi-Maria 2013: Monikasvoinen 1950-luku. Teoksessa Hytönen, Kirsi-Maria & Rantanen, Keijo (toim.) *Onnen aika? Valoja ja varjoja 1950-luvulla*. Jyväskylä: Atena, 7–13.
Hytönen, Kirsi-Maria & Rantanen, Keijo 2013: *Onnen aika? Valoja ja varjoja 1950-luvulla*. Jyväskylä: Atena, 7–13.
Hyvärinen, Matti 2007: Kertomus ja kertomuksen rajat. *Puhe ja kieli* 27: 3, 127–140.
Hyvärinen, Matti 2017: Foreword. Life Meets Narrative. Teoksessa Schiff, Brian, McKim, Elizabeth A. & Patron, Sylvie (toim.) *Life and Narrative. The Risks and Responsibilities of Storying Experience*. Oxford: Oxford University Press, ix–xxv.
Hökkä, Tuula 1991a: *Mullan kirjoitusta, auringon savua. Näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernisuuteen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Hökkä, Tuula 1991b: *Eeva-Liisa Mannerin kirjailijatyön ja tutkimuksen bibliografia 1990*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
Hökkä, Tuula 1991c: Punaisen magneetin grammatiikka. Teoksessa Tuohimaa, Sinikka (toim.) *Läpi lentävän peilin. Esseitä Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 37–59.
Hökkä, Tuula 1999: Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus. Teoksessa Koskela, Lasse, Lassila, Pertti & Varpio, Yrjö (toim.) *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, 68–89. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Hökkä, Tuula 2003: Kiven ja kiskon välissä suolaheinä. Teoksessa Eeva-Liisa Manner, *Kävelymusiikkia. Proosateokset*. Toimittanut Tuula Hökkä. Helsinki: Tammi, 5–21.
Hökkä, Tuula 2013: *Tuoksuville vuorille. Naisrunoilijoiden poetiikkaa, modernismeja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Iser, Wolfgang 1972: The Reading Process: A Phenomenological Approach. *New Literary History* Vol. 2, No. 3, 279–299.
Isomaa, Saija 2016: Tunteet ja kirjallisuudenlajit. Teoksessa Helle, Anna & Hollsten, Anna (toim.) *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 58–81.
Isomaa, Saija 2020: Neuroottisen kirjailijanalun kuvaus. *Päämäärä* esikoisromaanina. Teoksessa Nummi, Jyrki, Laakso, Maria, Lahtinen Toni & Haapala, Pertti (toim.) *Väinö Linna. Tunnettu ja tuntematon*. Helsinki: WSOY, 31–52.
James, Williams 1981 (1902): *Uskonnollinen kokemus*. Englanninkielinen alkuperäisteos *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*. Suomentanut Elvi Saari. Hämeenlinna: Karisto.
Jaspers, Karl 1970 (1950): *Johdatus filosofiaan*. Saksankielinen alkuperäisteos *Einführung in die Philosophie*. Suomentanut Sinikka Kallio. Helsinki: Otava.
Jauss, Hans 1982: *Towards an Aesthetic of Reception*. Kääntänyt Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Jauss, Hans 1989: Kirjallisuushistoria kirjallisuustieteen haasteena. Saksankielinen alkuperäisteos ”Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft”, luvut V–XII. Kääntänyt Maria-Liisa Nevala. Teoksessa Nevala, Maria-Liisa (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 197–235.

Jung, C. G. 1992 (1938). *Psychology and Religion*. New Haven: Yale University Press.

Jung, C. G. 1966 (1943): *Piilotajunnan psykologiaa*. Saksankielinen alkuperäisteos *Über die Psychologie des Unbewussten*. Suomentanut Erkki Rutanen. Helsinki: Tammi.

Kainulainen, Siru & Parente-Čapková, Viola 2011: Häpeän latautunut toiminta. Teoksessa Kainulainen, Siru & Parente-Čapková, Viola (toim.) *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Turku: Turun yliopisto, 6–21.

Kaitaro, Timo 2001: *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealismiin*. Helsinki: Gaudeamus.

Kajannes, Katriina 1997: *”Maisema ulkona ja sisällä on sama”. Kognitioanalyyttinen tutkimus Lassi Nummen proosasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Karhu, Eino 1977: *Dostojevski ja Suomen kirjallisuus*. Helsinki: Kansankulttuuri Oy.

Karkama, Pertti 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Katchadourian, Herant 2010: *Guilt. The Bite of Conscience*. Stanford: Stanford University Press.

Kauppinen, Antti 2004: Sartre, Husserl ja minä. Esipuhe Jean-Paul Sartren teoksessa *Minän ulkoisuus. Fenomenologisen kuvauksen hahmotelma*. Helsinki: Tutkijaliitto, 9–56.

Keen, Suzanne 2007: *Empathy and the Novel*. New York: Oxford University Press.

Keen, Suzanne 2011: Introduction. Narrative and Emotions. *Poetics Today* 32: 1 (Spring 2011).

Khanna, Ranjana 2018: Stranger. *New Literary History*, Vol. 49, No. 2, 279–284.

Kidd, David Comer & Castano, Emanuele 2013: Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind. *Science* 342 (6156), 377–380.

Kierkegaard, Søren 1964 (1844): *Ahdistus*. Tanskankielinen alkuperäisteos *Begrebet Angest*. Suomentaneet Eila & Johan Weckroth. Jyväskylä: Gummerus.

Kierkegaard, Søren 2001 (1843): *Pelko ja vavistus. Dialektista lyriikkaa*. Tanskankielinen alkuperäisteos *Frygt og Bæven*. Suomentanut Torsti Lehtinen. Helsinki: WSOY.

Kierkegaard, Søren 2016 (1849): *Kuolemansairaus*. Tanskankielinen alkuperäisteos *Sygdommen til Døden*. Suomentaneet Janne Kylliäinen & Tapani Laine. Helsinki: Basam Books.

Kirstinä, Leena 1998: Tyyne Saastamoisen proosa – halkeamia uuteen. Jälkisana Tyyne Saastamoisen proosakokoelmassa *Niin kuin kyyhkynen. Valittu proosa*. Helsinki: Otava, 288–304.

Kirves, Jenni 2008: ”Sota ei ollut elämisen eikä muistamisen arvoista aikaa”. Kirjailijat ja traumaattinen sota. Teoksessa Kirves, Jenni & Näre, Sari (toim.) *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Helsinki: Johnny Kniga, 381–423.

Kivimäki, Ville 2013: *Murtuneet mielet. Taistelu suomalaissotilaiden hermoista 1939–1945*. Helsinki: WSOY.

Kivimäki, Ville 2020: Väkivallan kantajat. Tuntemattoman sotilaan posttraumaattisuudesta.

Teoksessa Nummi, Jyrki, Laakso, Maria, Lahtinen Toni & Haapala, Pertti (toim.) *Väinö Linna. Tunnettu ja tuntematon*. Helsinki: WSOY, 195–211.
Kivistö, Sari 2020: *Jobista Orwelliin. Kärsimys kirjallisuudessa*. Helsinki: Avain.
Konstantinou, Lee 2016: *Cool Characters. Irony and American Fiction*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Kortekallio, Kaisa & Ovaska, Anna 2020: Lähilukeminen ennen ja nyt. Ruumiillisia, ympäristöllisiä ja poliittisia näkökulmia. *Avain* 17:3(2020), 52–69.
Kortelainen, Anna 2003: *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Tammi.
Koskinen-Koivisto, Erika & Marander-Eklund, Lena 2013: Kotirouva – rankka ja vastuullinen ammatti. Teoksessa Hytönen, Kirsi-Maria & Rantanen, Keijo (toim.) *Onnen aika? Valoja ja varjoja 1950-luvulla*. Jyväskylä: Atena, 163–171.
Kristeva, Julia 1982: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Kääntänyt Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
Kristeva, Julia 1992 (1988): *Muukalaisia itsellemme*. Ranskankielinen alkuperäisteos *Étrangers à nous-mêmes*. Suomentanut Päivi Malinen. Helsinki: Gaudeamus.
Kristeva, Julia 1998 (1987): *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Ranskankielinen alkuperäisteos *Soleil noir*. Suomentaneet Mika Siimes & Pia Sivenius. Helsinki: Nemo.
Kurth, Charlie 2018: *The Anxious Mind. An Investigation into the Varieties and Virtues of Anxiety*. Cambridge & Lontoo: The MIT Press.
Kuusisto, Pekka 2007: Lapsuuden nostalginen kosmos Eeva-Liisa Mannerilla. Teoksessa Rossi, Riikka & Seutu, Katja (toim.) *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 201–228.
Laaksonen, Terhi 1992: Todellisuuskäsityksen hajoaminen Marko Tapion romaanissa *Aapo Heiskasen viikatetanssi*. *Sananjalka* 34(1), 139–150.
Laaksonen, Terhi 1995: Syyllisyys ja minuus. Jorma Korpelan *Tohtori Finckelman*, Marko Tapion *Aapo Heiskasen viikatetanssi* ja Juha Mannerkorven *Jyrsijät*. Teoksessa Kurikka, Kaisa (toim.) *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Turku: Turun yliopisto, 258–283.
LaCapra, Dominick 2000: Reflections of Trauma, Absence, and Loss. Teoksessa Brooks, Peter & Woloch, Alex (toim.) *Whose Freud? The Place of Psychoanalysis in Contemporary Culture*. New Haven: Yale University Press, 178–204.
Laitinen, Kai 1965a: Sodasta rauhanvuosiin. Teoksessa Sarajas, Annamari (toim.) *Suomen kirjallisuus V. Joel Lehtosesta Antti Hyryyn*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 569–588.
Laitinen, Kai 1965b: 1940- ja 1950-luvun kirjailijoita. Teoksessa Sarajas, Annamari (toim.) *Suomen kirjallisuus V. Joel Lehtosesta Antti Hyryyn*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 589–628.
Laitinen, Kai 1981: *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
Lanser, Susan 1986: Toward a Feminist Narratology. *Style*, Fall 1986, 20: 3, 341–363.
Lassila, Eija 1984: *Kerttu-Kaarina Suosalmen romaanien maailmankatsomus*. Oulu: Oulun yliopisto.
Lassila, Pertti 1998: Rauhan kriisi ja kirjallisuuden murros välirauhan jälkeen. Teoksessa Viikari, Auli (toim.) *40-luku. Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–16.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Leake, Eric 2014: Humanizing the Inhumane. The Value of Difficult Empathy. Teoksessa Hammond, Maghan Marie & Kim, Sue J. (toim.) *Rethinking Empathy through Literature*. New York: Routledge, 175–185.
Lehtonen, Paavo 1974: Jälkisanat. Teoksessa *Liisan seikkailut ihmemaassa* ja *Liisan seikkailut peilimaailmassa*. Suomentaneet Eeva Liisa Manner & Kirsi Kunnas. Jyväskylä: Gummerus, 268–274.
Lemerise, Elizabeth A. & Dodge, Kenneth A. 2000: The Development of Anger and Hostile Interactions. Teoksessa Feldman Barrett, Lisa, Haviland-Jones, Jeannette M. & Lewis, Michael (toim.) *Handbook of Emotions*. Fourth Edition. New York: Guildford Press, 730–741.
Levinas, Emmanuel 1996 (1982, 1963): *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa. Toisen jälki*. Ranskankielinen alkuperäisteos *Ethique et infini. Dialogues d'Emmanuel Levinas et Philippe Nemo* (1982). Suomentanut Antti Pönni. Ranskankielinen alkuperäisteos *La trace de l'autre* (1963). Suomentanut Outi Pasanen. Helsinki: Gaudeamus.
Linnilä, Kai, Linnilä, Lauri, Pukkila-Toivonen, Hanna, Savikko, Sari & Utrio, Meri (toim.) 2003: *Iloinen 1950-luku. Purkkaa, sotakorvauksia ja unelmia*. Jyväskylä: Gummerus.
Lissa, Caspar J. van, Caracciolo, Marco, Duuren, Thom van & Leuveren, Bram van 2016: Difficult Empathy. The Effect of Narrative Perspective on Readers' Engagement with a First-Person Narrator. *DIEGESIS* 5.1 (2016), 43–63.
Lyytikäinen, Pirjo 2007: *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Lyytikäinen, Pirjo 2013: *Leena Krohn ja allegorian kaupungit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Lyytikäinen, Pirjo 2016: Tunnevaikutuksia eli miten kirjallisuus liikuttaa lukijaa. Teoksessa Helle, Anna & Hollsten, Anna (toim.) *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 37–57.
Lyytikäinen, Pirjo, Rossi, Riikka, Parente-Čapková, Viola, Hinrikus, Mirjam 2020: Decadence in Nordic Literature: An Overview. Teoksessa Lyytikäinen, Pirjo, Rossi, Riikka, Parente-Čapková, Viola & Hinrikus, Mirjam (toim.) *Nordic Literature of Decadence*. New York & Oxford: Routledge, 3–37.
Makkonen, Anna 1986: Avaimia Juha Mannerkorven Avaimeen. Raamatusta, intertekstuaalisuudesta, tulkinnasta. Teoksessa Anttila, Jaana (toim.) *Teksti ja konteksti. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 40*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 63–82.
Makkonen, Anna 1991: *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme -rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion* Aapo Heiskasen viikatetanssissa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Makkonen, Anna 1992: Sivullisia ja kokeilijoita. Näkökulmia 1950-luvun proosaan. Teoksessa Makkonen, Anna (toim.) *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 93–121.
Maijala, Minna 2008: *Passion vallassa. Hermostunut aika Minna Canthin teoksissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Marcus, Amit 2006: Camus's *The Fall*. The Dynamics of Narrative Unreliability. *Style*, Winter 2006, 40: 4, 314–333.
Mazzarella, Merete 1989: *Det trånga rummet. En finlandssvensk romantradition*. Ekenäs: Söderström & Co.
McGraw, John 1995: Loneliness, Its Nature and Forms. An Existential Perspective. *Man and World* 28, 1995, 43–64.
McHale, Brian 1987: *Postmodernist Fiction*. New York & Lontoo: Methuen.
Menninghaus, Winfried, Wagner, Valentin, Hanich, Julian, Wassiliwizky, Eugen, Kuehnast, Milena & Jacobsen, Thomas 2015: Towards a Psychological Construct of Being Moved. *PLoS ONE* 10(6): e0128451, 1–33. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0128451.
Meretoja, Hanna 2004: Tarinoiden hajottajista toisin kertojiin. Kirjailijan yhteiskuntakriittisestä tehtävästä eksistentialismin jälkeisessä Ranskassa. Teoksessa Lahdelma, Tuomo, Niemi-Pynttäri, Risto, Oja, Outi & Virtanen, Keijo (toim.) *Laji, tekijä, instituutio*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 56. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 121–150.
Meretoja, Hanna 2007: Ranskalainen uusi romaani avantgardekirjallisuuden suuntauksena. Teoksessa Katajamäki, Santeri & Veivo, Harri (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus.
Meretoja, Hanna 2018: *The Ethics of Storytelling. Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. New York: Oxford University Press.
Merleau-Ponty, Maurice 1964 (1948): *Sense and Non-Sense*. Kääntänyt Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus. Evanston, IL: Northwestern University Press.
Murdoch, Iris 1997: *Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature*. New York: Penguine Books.
Ngai, Sianne 2005: *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Niemi, Juhani 1995: *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Nietzsche, Friedrich 1961 (1883–1885): *Näin puhui Zarathustra*. *Kirja kaikille ja ei kenellekään*. Saksankielinen alkuperäisteos *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Suomentanut J. A. Hollo. Helsinki: Otava.
Nietzsche, Friedrich 1963 (1882): *Iloinen tiede*. Saksankielinen alkuperäisteos *Die fröhliche Wissenschaft, La gaya scienza*. Suomentanut J. A. Hollo. Helsinki: Otava.
Nietzsche, Friedrich 1966 (1886): *Hyvän ja pahan tuolla puolen*. Saksankielinen alkuperäisteos *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. Suomentanut J. A. Hollo. Helsinki: Otava.
Nykänen, Elise 2017a: *Mysterious Minds. The Making of Private and Collective Consciousness in Marja-Liisa Vartio's Novels*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Nykänen, Elise 2017b: Breaking the Ice, Freezing the Laughter. Authorial Empathy, Reader Response, and the Kafkaesque Poetics of Guilt and Shame. Teoksessa Jandl, Ingeborg, Knaller, Susanne, Schönfellner, Sabine & Tockner, Gudrun (toim.) *Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*. Bielefeld: Transcript (Lettre), 295–310.
Nykänen, Elise 2018: Tajunnankuvauksen todenkaltaisuudesta. Näkökulma suomalaiseen

sotienjälkeiseen proosaan. *Joutsen-Svanen kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja* 2018, 73–86.

Nünning, Ansgar 1997: "But why will you say that I am mad?" On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction. *AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22.1, 83–105.

Nünning, Ansgar 1999a: Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration. Prolegomena and Hypotheses. Teoksessa Grünzweig, Walter & Solbach, Andreas (toim.) *Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries. Narratology in Context*. Tübingen: Günter Narr Verlag, 53–73.

Nünning, Ansgar 1999b: Reconzeptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration. *GRAAT*, 21, 63–84.

Nünning, Ansgar 2005: Reconceptualizing Unreliable Narration. Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. Teoksessa Phelan, James & Rabinowitz, Peter J. (toim.) *A Companion to Narrative Theory*. Blackwell Publishing, 89–107.

Nünning, Vera 2015: Conceptualising (Un)reliable Narration and (Un)trustworthiness. Teoksessa Nünning, Vera (toim.) *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin: De Gruyter, 1–28.

Nünning, Vera 1998: "Die Historische Variabilität von Werten und Normen: The Vicar of Wakefield als Testfall für eine kulturgeschichtliche Erzählforschung. Teoksessa Nünning, Ansgar (toim.) *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT, 257–85.

Ngai, Sian 2005: *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.

Ojanen, Markku 2019: *Voiko persoonallisuus muuttua?* Jyväskylä: PS-kustannus.

Olson, Greta 2003: Reconsidering Unreliability. Fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative* 11.1, 93–109.

Olson, Greta 2018: Questioning the Ideology of Reliability in Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist*. Towards a Critical, Culturalist Narratology. Teoksessa Dwivedi, Divya, Nielsen, Henrik Skov, Walsh, Richard (toim.) *Narratology and Ideology. Negotiating Context, Form, and Theory in Postcolonial Narratives*. Ohio: Ohio State University Press, 156–172.

Oulanne, Laura 2021: *Materiality in Modernist Short Fiction. Lived Things*. New York & Lontoo: Routledge.

Ovaska, Anna 2020: *Fictions of Madness. Shattering Minds and Worlds in Modernist Finnish Literature*. Helsinki: Unigrafia.

Parente-Čapková, Viola 2001: Kuvittelija/tar. Androgyyniset mielikuvat L. Onervan varhaisproosassa. Teoksessa Lappalainen, Päivi, Grönstrand, Heidi & Launis, Kati (toim.) *Lähikuvassa nainen. Näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 216–238.

Parente-Čapková, Viola 2014: *Decandent New Woman (Un)bound. Mimetic Strategies in L. Onerva's* Mirdja. Turku: Turun yliopisto.

Parviainen, Tuula & Tossavainen, Marialiisa 1980: Suosalmen teosten kritiikistä. Teoksessa Kuivasmäki, Riitta (toim.) *Kirjailija Kerttu-Kaarina Suosalmi. Katsauksia ja analyysiharjoituksia Kerttu-Kaarina Suosalmen tuotannosta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 25–37.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Perry, Menakhem 1979: Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates its Meanings. [With an Analysis of Faulkner's "A Rose for Emily"]. *Poetics Today* Vol. 1, No. 1/2 Special Issue: Literature, Interpretation, Communication, 35–64, 311–361.
Pettersson, Bo 2015: Kinds of Unreliability in Fiction. Narratorial, Focal, Expositional and Combined. Teoksessa Nünning, Vera (toim.) *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berliini: De Gruyter, 109–129.
Phelan, James 2005: *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca & Lontoo: Cornell University Press.
Phelan, James 2007a: *Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.
Phelan, James 2007b: Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita. *Narrative* 15.2, 222–238.
Phelan, James & Martin, Mary Patricia 1999: The Lessons of "Weymouth". Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day. Teoksessa Herman, David (toim.) *Narratologies. New perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 88–109.
Phelan, James & Rabinowitz, Peter 2013: Twain, Huck, Jim, and Us. The Ethics of Progression in Huckleberry Finn. Teoksessa Hawthorn, Jeremy & Lothe, Jakob (toim.) *Narrative Ethics*. Amsterdam: Rodopi, 153–166.
Polvinen, Merja 2013: Affect and Artifice in Cognitive Literary Theory. *Journal of Literary Semantics* 2013, 42(2), 165–180.
Polvinen, Merja 2017: Cognitive Science and the Double Vision of Fiction. Teoksessa Burke, Michael & Troscianko, Emily T. (toim.) *Cognitive Literary Science*. Oxford Scholarship Online: Oxford University Press, 135–150.
Poso, Eira 1987: *Aukeavalla spiraalilla. Tutkimus Juha Mannerkorven teosten maailmankuvasta. Erään kirjailijapersoonallisuuden fenomenologinen kuvaus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Probyn, Elspeth 2005: *Blush. Faces of Shame*. Minneapolis & Lontoo: University of Minnesota Press.
Rabinowitz, Peter 1987: *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus: Ohio State University Press.
Rainio, Ritva 1969a: Lassi Nummi. Teoksessa Rainio, Ritva (toim.) *Miten kirjani ovat syntyneet*. Helsinki: WSOY, 175–194.
Rainio, Ritva 1969b: Eeva-Liisa Manner. Teoksessa Rainio, Ritva (toim.) *Miten kirjani ovat syntyneet*. Helsinki: WSOY, 211–228.
Ramanathan, Geetha 2012: *Locating Gender in Modernism. The Female Outsider*. New York: Routledge.
Ratcliffe, Matthew 2008: *Feelings of Being. Phenomenology, Psychiatry and the Sense of Reality*. Oxford: Oxford University Press.
Ratcliffe, Matthew 2015: *Experiences of Depression. A Study in Phenomenology*. Oxford: Oxford University Press.
Ratcliffe, Matthew 2016a: Existential Feeling and Narrative. Teoksessa Müller, Oliver & Breyer, Thiemo (toim.) *Funktionen des Lebendigen*. Berliini: De Gruyter, 169–192.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Ratcliffe, Matthew 2016b: Relating to the Dead. Social Cognition and the Phenomenology of Grief, http://www.academia.edu/7741474/Relating_to_the_Dead_Social_Cognition_and_the_Phenomenology_of_Grief (viitattu 16.8.2021).
Ratcliffe, Matthew 2017: *Real Hallucinations. Psychiatric Illness, Intentionality, and the Interpersonal World*. Cambridge, MA: The MIT Press.
Ratcliffe, Matthew, Ruddell, Mark & Smith, Benedict 2014: What is a "Sense of Foreshortened Future?" A Phenomenological Study of Trauma, Trust, and Time. *Frontiers in Psychology*, 1–11, 17.9.2014, https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2014.01026/full (viitattu 16.8.2021).
Ratinen, Teemu 2011: Pyhä häpeä. Häpeä uskonnollisena tunteena. Teoksessa Kainulainen, Siru & Parente-Čapková, Viola (toim.) *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Turku: Turun yliopisto, 132–150.
Reddy William 2001: *Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
Richards, I. A. 2002 (1924): *Principles of Literary Criticism*. London & New York: Routledge.
Richards, I. A. 1930 (1929): *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
Ricouer, Paul 2005: Liberating the Core of Goodness, 25.5.2005, https://www.taize.fr/en_article102.html (viitattu 16.8.2021).
Riippa, Anne 2015: Albert Camus'n suhde kristinuskoon. Kristillisen etiikan puolustus. Teoksessa Helkkula, Mervi & Riippa, Anne (toim.) *L'Homme révolté. Albert Camus 1913–1960. Actes de la journée d'études Helsinki, le 20 octobre 2010*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 69–85.
Rojola, Lea 1992: Oman sielunsa hullu morsian. Mirjan matka taiteen maailmassa. Teoksessa Hypén, Tarja-Liisa (toim.) *Pakeneva keskipiste. Tutkielmia suomalaisesta taiteilijaromaanista*. Sarja A, No. 26. Turku: Turun yliopisto, 49–73.
Rojola, Lea 2013: Kielten taistelu. Marja-Liisa Vartion *Tunteet* ja suomalainen modernismi. Teoksessa Meretoja, Hanna & Mäkikalli, Aino (toim.) *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 200–229.
Rosenwein, Barbara H. 2006: *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca & Lontoo: Cornell University Press.
Rossi, Riikka 2018: "Maailmanparantaja on aina epämukava". Kirjallisuudesta ja negatiivisista tunteista. *niin & näin* 25: 4, 45–48.
Rossi, Riikka 2020: *Alkukantaisuus ja tunteet. Primitivismi 1900-luvun alun suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Rossi, Riikka 2021: Empaattinen ahdistus romaanin tunnevaikutuksena. Tapaustutkimuksena Marjo Niemen *Kaikkien menetysten äiti*. *Avain* 18:1(2021), 38–55.
Rossi, Riikka & Seutu, Katja 2007: Nostalgian lukijalle. Teoksessa Rossi, Riikka & Seutu, Katja (toim.) *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–12.
Saari, Juho 2016: Aluksi: Matkalla yksinäisyyteen. Teoksessa Saari, Juho (toim.) *Yksinäisten Suomi*. Helsinki: Gaudeamus, 9–29.
Salin, Sari 1998: Murheista muovaeltu. Juha Mannerkorven melankolia. Teoksessa

Molarius, Päivi (toim.) *Konteksti – tutkimuksen avainsana?* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 62–77.
Salin, Sari 2001: Oman elämänsä näyttelijä. Esipuhe romaanissa *Aapo Heiskasen viikatetanssi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, vii–xiii.
Salin, Sari 2002: *Hullua hurskaampi. Ironinen kahdentuminen Jorma Korpelan romaaneissa*. Helsinki: WSOY.
Salin, Sari 2003: Vaarallinen trooppi. Ironian kaksijakoinen historia. Teoksessa Haapala, Vesa (toim.) *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 183–215.
Salin, Sari 2007: Kun sissiltä meni hermot. Paavo Rintalan *Sissiluutnantin* epäluotettava kertoja. *Avain* 2 (2007), 5–23.
Salin, Sari 2008: *Narri kertojana. Kultaisesta aasista suomalaiseen postmodernismiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Salin, Sari 2015: ”Ei se ole minun syyni”. Syyllisyys ja kieltäminen Albert Camus'n ja Jorma Korpelan romaaneissa. Teoksessa Helkkula, Mervi & Riippa, Anne (toim.) *L'Homme révolté. Albert Camus 1913–1960. Actes de la journée d'études Helsinki, le 20 octobre 2010*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 87–115.
Saresma, Tuija & Tulonen, Urho 2020: Halla-ahon ahdistus ja ironia. Ulossulkeva suomalaisuus ja ahdas nationalismi *Scripta*-blogissa. Teoksessa Nykänen, Elise & Rossi Riikka (toim.) *Suomalaiset ahdistukset. Kansallinen omakuva ja kielteiset tunteet. Joutsen – Svanen, kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja*. Erikoisjulkaisuja 4, 141–164.
Sartre, Jean-Paul 1955: *Literary and Philosophical Essays*. Kääntänyt Annette Michelson. Lontoo: Raider and Company.
Sartre, Jean-Paul 1976 (1948): *Mitä kirjallisuus on?* Ranskankielinen alkuperäisteos *Qu'est-ce que la littérature?* Suomentaneet Pirkko Peltonen & Helvi Nurminen. Helsinki: Otava.
Sartre, Jean-Paul 2003 (1943): *Being and Nothingness. An Essay in Phenomenology*. Ranskankielinen alkuperäisteos *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique.* Kääntänyt Hazel Barnes. Lontoo: Routldedge.
Sartre, Jean-Paul 2004a (1939): *Sketch for a Theory of the Emotions*. Ranskankielinen alkuperäisteos *Esquisse d'une théorie des emotions*. Kääntänyt Philip Mairet. Lontoo & New York: Routledge.
Sartre, Jean-Paul 2004b (1934): *Minän ulkoisuus. Fenomenologisen kuvauksen hahmotelma*. Ranskankielinen alkuperäisteos *La transcendance de l'ego*. Suomentanut Antti Kauppinen. Helsinki: Tutkijaliitto.
Sass, Louis A. 1994 (1992): *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Schopenhauer, Arthur 1944: *Pessimistin elämänviisaus*. Valittuja lukuja Schopenhauerin teoksista. Suomentanut Sirkka Salomaa. Helsinki: WSOY.
Sedgwick, Eve Kosofsky 1997: Paranoid Reading and Reparative Reading: or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You. Teoksessa Sedgwick, Eve Kosofsky (toim.) *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*. Durham, NC: Duke University Press, 1–37.
Seigworth, Gregory J. & Gregg, Melissa 2010: An Inventory of Shimmers. Teoksessa

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Gregory J. Seigworth, & Melissa Gregg (toim.) *The Affect Theory Reader*. Durham & Lontoo: Duke University Press, 1–25.
Sherry, Vincent 2015: *Modernism and the Reinvention of Decadence*. Cambridge: Cambridge University Press.
Showalter, Elaine 1997: *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Cul*ture. New York: Columbia University Press.
Sihvonen, Jukka 2020: *Mieluummin en. Vastahangan estetiikkaa ja etiikkaa*. Turku: Eetos.
Simmel, Georg 2005: *Suurkaupunki ja moderni elämä. Kirjoituksia vuosilta 1895–1917*. Suomentanut Tiina Huhtanen. Valikoinut ja esipuheen kirjoittanut Arto Noro. Helsinki: Gaudeamus.
Simons, Margaret A. 2001: *Beauvoir and The Second Sex. Feminishm, Race, and the Origins of Existentialism*. Lanham: Rowman & LittleField.
Solomon, Robert C. 1993: *The Passions. Emotions and the Meaning of Life*. Cambridge: Hackett.
Sternberg, Meir 1978: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore & Lontoo: Johns Hopkins University Press.
Svendsen, Lars 2017 (2015): *Yksinäisyyden filosofia*. Norjankielinen alkuperäisteos *Ensomhetens filosofi*. Suomentanut Salla Korpela. Jyväskylä: Docendo.
Söderholm, Aino 1980: Ahdistus Kerttu-Kaarina Suosalmen kokoelmassa *Synti*. Teoksessa Kuivasmäki, Riitta (toim.) *Kirjailija Kerttu-Kaarina Suosalmi. Katsauksia ja analyysiharjoituksia Kerttu-Kaarina Suosalmen tuotannosta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 176–187.
Taipale, Joona 2016: Tove Janssonin ”Näkymätön lapsi” ja sosiaalinen peilaaminen. *Psykoterapia* 35:1, 20–32.
Tanskanen, Taimi 1980: *Paul Claudel 1. Alkutaipaleelta Keskipäivän taiteeseen*. Tampere: Tampereen ylipisto.
Tenenbaum, David 2009: *The Issues of Shame and Guilt in the Modern Novel. Conrad, Ford, Greene, Kafka, Camus, Wilde, Proust, and Mann*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press.
Tillotson, Kathleen 1959: *The Tale and the Teller*. Lontoo: Rupert Hart-Davis.
Tirkkonen, Sanna 2019: Yhteinen yksinäisyys. Koetun yksinäisyyden filosofia. *Ajatus: Suomen filosofisen yhdistyksen vuosikirja* 76, 37–59.
Tomkins, Silvan S. 1995: *Shame and Its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*. Toimittaneet Eve Kosofsky Sedgwick & Adam Frank. Durham, NC: Duke University Press.
Tuohimaa, Sinikka 1986: *Empiirisen minän kokemuksia. Heijastussymboliikka Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
Tuurna, Marja-Leena 1966: Kiinalainen Manner. Teoksessa Hallikainen, Pertti & Velling, Rauno (toim.) *Kirjallisuudentutkijainseuran vuosikirja 21/1965*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 98–105.
Tuurna, Marja-Leena 2008: Viipuri Eeva-Liisa Mannerin teoksissa. Teoksessa Hökkä, Tuula & Tontti, Jarkko (toim.) *”Mistä meille metsä, niitty, lähde”. Kirjoituksia Eeva-Liisa Mannerista*. Helsinki: ntamo, 91–94.
Tyyri, Jouko 1976: Proosan puolesta. Esipuhe Jean-Paul Sartren teoksessa *Mitä kirjallisuus on?* Suomentaneet Pirkko Peltonen & Helvi Nurminen. Helsinki: Otava.
Valkonen, Tuulikki 2003: *Mäyhä. Lähikuvia Marko Tapion elämästä*. Helsinki: Tammi.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

Varpio, Yrjö 1989: Sillanpää ja Tampereen kirjailijat. Teoksessa Laurila, Aarne & Rajala, Panu (toim.) *Sillanpää Suomen kirjallisuudessa*. Helsinki: Sillanpää-seura, 67–81.
Veivo, Harri & Katajamäki, Sakari 2007: Johdanto. Teoksessa Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 11–18.
Viikari, Auli 1992: Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa. Teoksessa Makkonen, Anna (toim.) *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 30–7.
Warhol, Robyn R. 2003: *Having a Good Cry. Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms*. Columbus: Ohio State University Press.
Waught, Patricia 1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Lontoo: Methuen.
Weil, Simone 1976 (1947): *Painovoima ja armo*. Ranskankielinen alkuperäisteos *La Pesanteur et la grâce*. Suomentanut Maija Lehtonen. Helsinki: Otava.
Welsford, Enid 1968: *The Fool. His Social and Literary History*. Lontoo: Faber & Faber.
Williams, Raymond 1988 (1977): *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Englanninkielinen alkuperäisteos *Marxism and Literature*. Suomentanut Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
Williams, Raymond 1989: *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*. Lontoo & New York: Verso.
Wilson, Colin 1958 (1956): *Sivullisen ongelma*. Englanninkielinen alkuperäisteos *The Outsider*. Suomentanut Kristiina Kivivuori. Helsinki: Otava.
Wimsatt, William K. & Beardsley, Monroe C. 1949: The Affective Fallacy. *The Sewanee Review*. Winter 1949, Vol 57, No. 1, 31–55.
Zahavi, Dan 2014: *Self & Other. Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*. Oxford: Oxford University Press.

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Makkonen, Anna 1982: *Marko Tapion* Aapo Heiskasen viikatetanssi *-romaanin syntyprosessista*. Yleisen kirjallisuustieteen ja estetiikan lisensiaatintutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
Matikainen, Merja 1999: Tyttö ja sateenvarjo. Taiteilijan omakuva nuoruudenvuosilta Eeva-Liisa Mannerin romaanissa *Tyttö taivaan laiturilla* (1951). Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto: Kotimainen kirjallisuus.
Rouse, Eric 2010: Love and Death. Esitelmä konferenssissa ”Mind, Meaning and Understanding. A Conference in Honor of John Haugeland” (University of Chicago, Chicago, toukokuu 2010, sit. Ratcliffe ja muut 2014).
Suosalmi, Kerttu-Kaarina 1980: Vanha morsian -näytelmän käsiohjelma (ensi-ilta Kotkan kaupunginteatterissa 24.9.1980).

https://doi.org/10.21435/skst.1479

# Abstract

*Suomalaiset sivulliset. Eksistentiaalisten tunteiden kertominen 1950-luvun proosassa*
(Finnish Outsiders. The Narration of Existential Feelings in Prose Fiction of the 1950s)

This study explores the narration of existential feelings, or feelings of being in the world, in post-war Finnish prose fiction. The book presents five case studies which address modern individuals' struggles in boundary situations of their lives. Rigorous readings of the works of Kerttu-Kaarina Suosalmi, Lassi Nummi, Marko Tapio, Tyyne Saastamoinen and Eeva-Liisa Manner all show the influence of French existentialism and its predecessors on post-war Finnish modernism for the first time in literary studies. The outsider figures and their experiences of the *absurd*, which have enticed the cultural imagination since ancient cults and the Book of Job, connect to the atmosphere of shared melancholy in post-war Finnish culture and society.

The study participates in the rich contemporary debates on the effects of literature by focusing on less-discussed aspects of bodily feeling, affect, emotion and mood in late Finnish modernism. The book's methodological contribution to narrative theory is that it combines a phenomenological analysis of reading with a rhetorical theory of narrative and politically informed, multidisciplinary emotion studies. The five case studies show how modernist outsider prose fiction in Finland resorts to irony, metafiction, allegory and the imaginative to generate ethically challenging narrative tension and an ambivalence of negative and positive emotion in readers. The opposing impulses of the aesthetic response produce an openness of interpretation. This openness provides us with the possibility of a more complex cultural understanding of emotion and ethics in the lives of strangers within literature and outside it.

https://doi.org/10.21435/skst.1479

# Asiahakemisto

https://doi.org/10.21435/skst.1479

https://doi.org/10.21435/skst.1479

https://doi.org/10.21435/skst.1479

https://doi.org/10.21435/skst.1479

https://doi.org/10.21435/skst.1479

https://doi.org/10.21435/skst.1479

https://doi.org/10.21435/skst.1479